

11
1965

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

Mai világirodalmi mozgalmak és irányok

✱

SZEMLE

✱

KÖNYVEK

✱

Lukács György írói munkássága I.

1965 | 1

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felölő szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel. 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1965/1. XI. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon 111-010 MNB egyszámlaszám:

46. Csekkbefizetési számlaszám: 05-915-111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 135-612.

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRODÁNÁL Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky ut 76. és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám: egyéni 61.257,

közületi: 61.066, MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizetési díj egy évre 32,- Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Igazgatója

Műszaki szerkesztő: Dáolki János

A kézirat nyomdába érkezett: 1965. II. 2.

Példányszám: 1350

Terjedelem: 13,3 (A/5) ív

65.60244 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

Tartalom

1965 január—december

XI. évfolyam

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

<i>Baszkevic, I.</i> : Egy tanulságos vita	188
<i>Bojtár Endre</i> : A kelet-európai szocialista líra néhány kérdése (1914—1929)	502
<i>Brandt Corstius, J. C.</i> : A kozmopolitizmus és a nacionalizmus hatása az összehasonlító irodalomra a kezdetektől 1880-ig	310
<i>Elbert János</i> : Még egyszer a szovjet „új hullámról”	3
<i>Gronszkij, I. M.</i> : Felszólalás a moszkvai irodalmi alkotókörök aktivaértekezletén 1932. május 20-án	186
<i>Klaniczay Tibor</i> : A nemzeti irodalom fogalmáról	303
<i>Nádass József</i> : Új jelenségek a NDK regényirodalmában	57
<i>Nagy Géza</i> : A francia „nouveau roman” „rejtett” valósága	34
<i>Nyíró Lajos</i> : A szocialista realizmus — a művészet egyetemes fejlődésének új szakasza	202
<i>Remak Henry, H. H.</i> : A nacionalizmus és a kozmopolitizmus hatása az összehasonlító irodalomra 1880-tól a második világháború utáni időkig	320
<i>Robbe-Grillet, A.</i> : A realizmustól a valóságig	47
<i>Salyámossy Miklós</i> : A „Gruppe 47” új vonásairól	66
<i>Sabó György</i> : A „Gruppe 63”	52
<i>Szili József</i> : A szocialista művészet néhány általános formai jelensége és az elidegenedés leküzdése	217
A szocialista országok irodalomtörténeti intézetvezetőinek konferenciája Budapesten (1965. máj. 12—13.)	461
Szovjet fiatalok magukról	14
<i>Ungvári Tamás</i> : Abszurd dráma — drámai abszurdum	76
<i>Vajda György Mihály</i> : A német irodalom Kelet és Nyugat között (Tipológiai vázlat)	490
<i>Varannai Aurél</i> : Jimmy Porter világa (Az új angol dráma)	20
<i>Varga Mihály</i> : A szocialista realizmus fogalom kialakulásának kérdéseihez	154
<i>Varjas Béla—Sziklay László</i> : Javaslat egy kelet-európai irodalomtörténeti szintézis előkészítésére	447

DOKUMENTUMOK

Bevezető (<i>Miklós Pál</i>)	233
I. Szemelvények az OK(b)P Központi Bizottságának 1925. júniusi határozataiból	235
II. Szemelvények a Szovjet Írók Szövetsége I. kongresszusán elhangzottakból	236
III. Külföldi írók és politikusok a szocialista realizmusról (<i>Aragon, Becher, Brecht, Camus, Caudwell, Della Volpe, Fagyeev, Fegyin, Fischer, Fox, Garaudy, Gide, Gorkij, Gramsci, Kuo Mo-zso, Lefebvre, Lindsay, Lunacsarszkij, Mao Ce-Tung, Mao Tun, Nyedosivin, Sartre, Szlovcszkij, Solohov, A. Tolsztoj, Václavlek, Wellek, Zólkiewski, Zsdanov</i>)	242
IV. Szocialista realizmus (Eszttikái Kisszótár, Moszkva, 1963. 335—341.)	284
Rolf Hochhuth és Ladislav Mňačko vitája az irodalmi mű közlésének korlátozásáról	552
Néhány megjegyzés (<i>Mesterházi Lajos</i>)	529
Tulajdonképpen ki a szerző? — A kiadó? (<i>L. Mňačko</i>)	538
A felháborodás képessége és szabadsága (Nyílt válaszlévlél L. Mňačkohoz) (<i>R. Hochhuth</i>)	543
Megértési képesség és szabadság (<i>L. Mňačko</i>)	552

SZEMLE

Az A.I.L.C. negyedik kongresszusa (<i>Vajda György Mihály</i>)	406
<i>Bojtár Endre</i> : A cseh „kis formátumú” színház	91
<i>Escarpi, R.</i> : Az irodalomtörténet keretei	355
<i>Grebentšková, R.</i> : Sterne módszere a Dosztojevskij előtti orosz regényben	394

<i>Hankiss Elemér</i> : Valóság és írói szándék (E. Albee új drámájáról)	94
<i>Hopp Lajos</i> : Eredetiség — utánzás a Törökországi Levelekben	375
<i>Miklós Pál</i> : Pierre Daix contra TLS	106
<i>Molnár Magda</i> : A változó avantgard	100
<i>Nedeljković, Dr.</i> : A nemzeti szellem koncepciója a XIX. századi orosz irodalomban	362
<i>Nyíró Lajos</i> : Egy irodalom nemzeti sajátossága a gyarmati uralom alatt	400
<i>Fried István</i> : Pavlović Teodor arcképéhez (Adatok a szerb—magyar kapcsolatok történetéhez a reformkorban)	521
<i>Pellegrini, C.</i> : Kozmopolitizmus és nemzeti érzés a Coppet-csoport néhány írójánál	346
<i>Popa, N. I.</i> : A román romantika eredetisége	381
<i>Pražák Richard</i> habitációs vitája a cseh—magyar kulturális kapcsolatokról (<i>Sziklay László</i>)	518
<i>Števček J.</i> : Az irodalom változásai	369
<i>Süpek Ottó</i> : Victor Hugo hatása a reformkori Magyarországon	389
Tanulmányok a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből (<i>E. Winter—Gáldi L.</i>)	514
<i>Vajda György Mihály</i> : Nemzeti vagy nemzetközi szempontból szemlélt irodalmi jelenségek perspektíva-változása	350
<i>Welck, R.</i> : A „klasszicizmus” — a terminus és a fogalom — az irodalomtörténetben	328

KÖNYVEK

American Critical Essays — Twentieth Century (<i>Kretzói Miklósné</i>)	420
Bakos, M.: Problémy literárnej vedy včera a dnes (<i>Sziklay László</i>)	117
Bibliografie světové literárněvědné rusistiky za rok 1961 (<i>Sándor Judit</i>)	442
Boak, D.: Roger Martin du Gard (<i>F. Csanak Dóra</i>)	128
Böttger, F.: Grabbe. Glanz und Elend eines Dichters (<i>Komáromi Sándor</i>)	595
Brongers, H. A.: De Jozefsgeschiedenis bij Joden, Christenen en Mohammedanen (<i>Komoróczy Géza</i>)	597
Bruford, W. H.: Culture and Society in Classical Weimar 1775—1806. (<i>Vajda György Mihály</i>)	430
Chase, R.: Walt Whitman (<i>Ferenczi László</i>)	596
Cieślak, E.: Walki społeczno-polityczne w Gdańsku w drugiej połowie 17 wieku (<i>Hopp Lajos</i>)	576
La civiltà veneziana del Settecento (<i>Hopp Lajos</i>)	594
Connaissance de l'étranger (<i>Köpeczi Béla</i>)	411
Csapláros István: Kraszewski és Magyarország (<i>Pályi András</i>)	439
Curtius, E. R.: Marcel Proust (<i>Németh G. Béla</i>)	126
Dictionnaire de littérature contemporaine (<i>Benkő Ákos</i>)	586
Dictionnaire de littérature contemporaine (<i>Kunszery Gyula</i>)	121
Dictionnaire des lettres françaises. XVIII ^e siècle (<i>Hopp Lajos</i>)	584
Dietrich, M.: Das moderne Drama (<i>Lőránd Imre</i>)	135
Dietze, W.: Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet (<i>Váróczy Zsuzsa</i>)	593
Dziedzictwo literackie powstania styczniowego (<i>Halina Cieślakowa</i>)	435
Eisinger, Ch. E.: Fiction of the Forties (<i>Országh László</i>)	130
Eluard, P.: Le poète et son ombre (<i>Rába György</i>)	589
Emrich, W.: Zum Problem der literarischen Wertung (<i>K—s A—r</i>)	117
Enzensberger, H. M.: Brentanos Poetik. — Literatur als Kunst (<i>Illés László</i>)	125
Enzensberger, H. M.: Einzelheiten (Essays) (<i>Illés László</i>)	121
Esslin, M.: The Theatre of the Absurd (<i>Varannai Aurél</i>)	133
Fischer, E.: A romantika lényege (<i>Kovács Győző</i>)	418
Flacielère, R.: A Literary History of Greece (<i>Falus Róbert</i>)	583
Foster, R.: The New Romantics — A Reappraisal of the New Criticism (<i>Szili József</i>)	427
Frank, F.: The Widening Gyre — Crisis and Mastery in Modern Literature (<i>Szili József</i>)	115
Fraser, R. A.: Shakespeare's Poetics in Relation to King Lear (<i>Véges Anikó</i>)	433
Gelb A. és B.: O'Neill (<i>Zachár Zsófia</i>)	129
Glicksberg, Ch. I.: The Self in Modern Literature (<i>Rákos Péter</i>)	110
Głowiński, M.: Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka (<i>Bojtár Endre</i>)	577

Hinckel, E.: Gegenwart und Tradition. Renaissance und Klassik im Weltbild Johannes R. Bechers (<i>Szondi Béla</i>)	591
Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts „Aktion“ (<i>Illés László</i>)	121
Каранфилов, Е.: Литературно-критически статии (<i>Sipos István</i>)	568
Карху, Э. Г.: Финляндская литература и Россия. 1850—1900 (<i>Voigt Vilmos</i>)	431
Kenner, H.: Samuel Beckett. A Critical Study (<i>Vámosi Pál</i>)	131
Kibédi-Varga, Á.: Les constantes du poème. A la recherche d'une poétique dialectique (<i>Gáldi László</i>)	588
Klaniczay, T.—Szauder, J.—Szabolcsi M.: Histoire abrégée de la littérature hongroise (<i>Hopp Lajos</i>)	4
Kofler, L.: Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Schicht (<i>Hankis Elemér</i>)	112
Кожин, В.: Происхождение романа (<i>Benkő Ákos</i>)	423
Krauss, W.: Studien zur deutschen und französischen Aufklärung (<i>Hopp Lajos</i>)	417
Kreft, B.: Portreti ruskih pisaca (<i>Angyal Endre</i>)	579
Krejčí, K.: Heroikomika v básnictví Slovanů (<i>Zuzana Adamová</i>)	564
Krolow, K.: Die Rolle des Autors im experimentellen Gedicht (<i>K—s A—r</i>)	136
Krzyżanowski, J.: Paralele, Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru (<i>Hopp Lajos</i>)	414
Кулинич, А.: Русская советская поэзия (<i>Benkő Ákos</i>)	575
Laaths, E.: Geschichte der Weltliteratur (M. P.)	416
Levy, J.: Umění překladu. (<i>Bojtár Endre</i>)	582
Lichniak, Z.: Szkic do portretu Jana Dobraczyńskiego (<i>Pályi András</i>)	578
Ликова, Р.: За някои особености на българската поезия (1923—1944) (<i>Bojtár Endre</i>)	567
The Living Shakespeare (<i>Sarbu Aladár</i>)	435
Lizzani, C.: Storia del cinema italiano (<i>Nemeskürthy István</i>)	587
Martini, F.: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1838—1898. (<i>Vajda György Mihály</i>)	122
Matl, J.: Südslawische Studien (<i>Hadrovics László</i>)	566
Морозов, М. М.: Статьи о Шекспире (<i>Ujhelyi Gabriella</i>)	433
Павлович, М.: Антологија српског песништва (<i>Csuka Zoltán</i>)	580
Pearce, R. H.: The Continuity of American Poetry (<i>Varannai Aurél</i>)	32
Poëte, M.: Paris de sa naissance à nos jours (<i>Hopp Lajos</i>)	593
Pogačnik, J.: Čas v besedi (<i>H. Szép Gabriella</i>)	582
Price, L. M.: Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500—1960 (<i>Vajda György Mihály</i>)	428
Rebel Voices. An I. W. W. Anthology (<i>Ország László</i>)	592
Rebreanu, F. L.: Cu soțul meu (<i>Csongrády Béla</i>)	570
Sivirsky, A.: Die ungarische Literatur der Gegenwart (<i>Vargha Kálmán</i>)	438
Slovník českých spisovatelů (<i>Bojtár Endre</i>)	570
Spender, Stephen: The Struggle of the Modern (<i>Szili József</i>)	108
Strohsová, E.: Zrození moderny (<i>Bojtár Endre</i>)	109
Studi in onore di Carlo Pellegrini (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	412
Сокол, Э.: Жизнь и творчество Яна Райниса (<i>Bojtár Endre</i>)	573
Світова велич Шевченка (<i>Radó György</i>)	572
Teige, K.: Jarmark umění (<i>Varga Rózsa</i>)	124
Томашевский, Б. В.: Пушкин и Франция (<i>Fodor István</i>)	424
Тимофеева, В. В.: Язык поэта и время (<i>Botka Ferenc</i>)	574
Victorian Fiction. A Guide to Research (<i>Katona Anna</i>)	596
Виноградов, В. В.: Стилистика. Теория поэтической речи (<i>Sipos István</i>)	422
Vocabulario de Cervantes por Carlos Fernández Gómez (<i>Benkő László</i>)	585
Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Библиография (1945—1960) (<i>Bor Kálmán</i>)	571
Watson, G.: The Literary Critics (<i>Hernádi Miklós</i>)	419
Widmer, J.: Drobní eseji (<i>H. Szép Gabriella</i>)	139
Writers and Critics (<i>Varannai Aurél</i>)	136
Wykaz listów autorów zachodnio ; południowosłowiańskich w bibliotekach polskich (<i>Sziklay László</i>)	441
Yearbook of Comparative and General Literature (<i>Vajda György Mihály</i>)	415
Živancević, M.: Ivan Mazuranic (<i>Póth István</i>)	580
Zółkiewski, St.: O kulturze Polski Ludowej (<i>Bojtár Endre</i>)	437

HÍREK	140, 286	444
--------------------	----------	-----

BIBLIOGRÁFIA

Irodalomelméleti Repertórium 1964	447
Lukács György írói munkássága I—II. (Összeállította: <i>Lakos Katalin</i>)	143, 288
Lukács György nyolcvan éves	142

1964

Mai világirodalmi mozgalmak és irányok

Napjaink vitáinak tanúsága szerint az utóbbi időben megnőtt az érdeklődés a modern stílusirányok és irodalmi mozgalmak iránt. Különösen az újabb nemzedékek nem látják pontosan a folyamatot: számukra a század első felének izmusai éppoly „modernekek”, mint a legújabb irányzatok. A helyes tájékozódás fő feltétele a tényismeret. Ezt igyekszünk szolgálni idei első számunk körképével: végigtekintünk a mai jelentősebb világirodalmi mozgalmakon és irányokon, megkísérjük természetrajzuk felvázolását, s ezáltal utalunk arra is, hogyan kapcsolódnak a „klasszikus” izmusokhoz, miben teremtenek újat, hova nyúlnak a gyökereik stb. Teljességre azonban nem törekedhettünk. Körképünk részletei pillanatfelvételek. A tájékoztatás gyakorlati céljára figyelünk, tehát nézőpontunk is változékony: a beat generationról a közelmúltban írtunk, itt tehát mellőzhettük a róla szóló beszámolót; a „dühös fiatalokról” is sok szó esett, most tehát e mozgalom utó-történetét igyekszünk felvázolni; a „Gruppe 47” politikai felfogását jól összefoglalta Illés László a Nagyvilágban, következésképpen mi az esztétikai problémákra tettük a hangsúlyt stb. Mindennek megfelelően az angol angry young men-mozgalomról szóló beszámolónk az új angol dráma szemléjévé szélesült (Varannai Aurél); Nagy Géza, a francia új regényt ismertető tanulmány szerzője a filológiai módszert követi; Szabó György a „Gruppo 63” programcikkeit ismerteti; Salámosy Miklós a „Gruppe 47” ama új vonásait vázolja fel, amelyek világirodalmi viszonylatban is újszerűek; Ungvári Tamás a dialógus és a cselekmény szerepét vizsgálja az abszurd drámában. Ezt a körképet egészíti ki Elbert János beszámolója a szovjet „új hullámról”, és néhány szemlecikk.

A szerkesztőbizottság

Mouvements et tendances de la littérature mondiale d'aujourd'hui

Ces derniers temps l'intérêt s'est considérablement accru en Hongrie pour l'étude des mouvements littéraires modernes. Une meilleure connaissance de ces phénomènes, c'est ce que nous tâchons de servir en ce premier numéro de notre revue de l'année 1965. Tout en passant en revue les tendances contemporaines les plus importantes des différentes littératures nationales, nous essayons d'esquisser leur histoire, leurs sources et leur évolution.

Cependant ce panorama est loin d'être complet. D'une part des informations nous manquent sur certains mouvements dits modernes, d'autre part il y en a qui sont bien connus et dont quelques uns ont été traités par notre revue — plusieurs fois. Si nous revenons sur certains d'entre eux c'est pour les examiner d'un nouveau point de vue. La méthode de travail de nos collaborateurs n'est pas la même. L'auteur de l'étude sur le nouveau roman français, Géza Nagy, adopte la méthode philologique ; György Szabó fait l'analyse des articles de programme du „Gruppo 63” ; Miklós Salyámosy esquisse les nouveaux traits de la „Gruppe 47” qui passent pour être originaux même sous l'angle de la littérature universelle ; Tamás Ungvári examine le rapport du dialogue et de l'action dans le drame absurde etc.

Nous croyons tout de même que le lecteur hongrois trouvera dans ce numéro des informations utiles et que le lecteur étranger pourra se rendre compte du degré de connaissances en matière de littérature contemporaine de notre public.

Le comité de rédaction

Még egyszer a szovjet „új hullámról”

A szovjet irodalomtörténészek körében mostanában szenvedélyes vita folyik az elmúlt tíz esztendő irodalmának legfőbb sajátosságairól. Különböző nézetek csapnak össze azt illetően, hogy hol kell kijelölnünk az „irodalmi évtized” kezdetét. F. Kuznyecov szerint 1953 a mérföldkő, M. Kuznyecov 1954-ben jelöli meg a határt, L. Jakimenko és Al. Mihajlov 1956-tól számítja az „utóbbi évek irodalmát”¹, de abban egyetértenek a vitatkozók, hogy sajátos fejlődési folyamatok által jellemzett periódust vizsgálhatunk. Ennek az időszaknak egyik sajátossága, hogy szinte tömegesen jelentkeztek új alkotók, és ha torzítás is lenne azt mondani, hogy az összképnek éppen ez a leglényegesebb összetevője, mégis olyan szembeszökő jelenségről van szó, amely mellett szó nélkül elmenni lehetetlen. A Voproszi Lityeraturi című folyóirat által kezdeményezett, *Az utóbbi évek irodalmának vonásairól* megrendezett vita egyik résztvevője tömören megfogalmazza ezt a jelenséget: „Az utóbbi évtizedet az új nevek olyan széles és hatalmas beáradása jellemzi, amilyenre régen nem volt példa irodalmunkban. Emellett azok az írók és költők, akikre nemrég figyelt fel az olvasó, egyszeriben tekintélyes helyet foglaltak el irodalmunkban. Éppen ezekről az írókról és költőkről beszélnek és vitatkoznak manapság az olvasói konferenciákon, elsősorban róluk beszél és vitatkozik a kritika is”.² Voltaképpen a szovjet irodalom kezdetei óta nem fordult elő, hogy a költészet és próza „utánpótlása” ilyen feltűnően sűrű sorokban jelentkezzen. Természetesen akkoriban, a tízes évek végén, a húszas évek elején minőségileg más jelenségről volt szó: akkor az oroszról szovjetorosszá lett irodalom megindulását jelezte az új nevek megdöbbentően nagy száma, míg most — az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején — az alkotók sorainak meggyorsult kiegészüléséről volt szó.

A legszembetűnőbb jelenség a nagy számban feltűnő fiatal írók jelentkezése volt. Feliks Kuznyecov, leningrádi kritikus szellemesen poentírozva így ad képet erről: „Nem is olyan régen még komolyan foglalkoztak a kérdéssel, hogyan lehetne »megfiatalítani« az írószövetséget? Aggodalommal konstataálták, hogy az írók átlagkora bizony ötven esztendő! Most pedig a Lityerturnaja Gazeta ilyen címmel közöl cikket: »Nem kellene-e visszaöregítenünk?«. Sőt, felbukkant »a fiatalok problémája!«”³ Ez a „probléma” sokak számára már ott kezdődik: mennyiben fogadhatók el nemzedéknek a sűrű

¹ Черты литературы последних лет. Вопросы литературы, 1964. № 7. Ал. Михайлов: Где рубеж? Вopr. лит. 1964. № 10.

² Б. Сарнов: Это было невозможно десять лет назад. Вopr. лит. 1964. № 7. стр. 52.

³ Ф. Кузнецов: Наступление новой нравственности. Вopr. лит. 1964. № 2. стр. 3.

egymásutánban, egymáshoz szokatlan közelségben jelentkező fiatal tehetségek. A kritikában Szt. Rasszagyin tekintette először a fiatalokat szervesen is kezelhető nemzedékként,⁴ s ő az új alakulatot jelentkezésének időpontjáról „hatvanasoknak” nevezte el, de vele majdnem egyidőben jelezte az új generáció jelentkezését A. Makarov, akinek később sokat vitatott elnevezése, a „negyedik nemzedék” hamarosan fogalommal vált.⁵ Nem annyira a generáció megszámozása támasztott vitákat (minthogy az előbb mondottak szerint, eddig nem ilyen sűrű sorokban jelentkeztek az alkotók, elég bonyolult megszámozni a közbeeső vonulatokat, és bármelyik megjelölés elég viszonylagos lenne), mint inkább arról folyt — és gyakran folyik — a vita: „van-e ilyen nemzedék?”; „az a kérdés, hogy egy nemzedéknek joga van-e újak nevezni magát és újmódon felelni a jelenkor problémáira” — más szóval, „megfigyelhető a félelem a »nemzedék« szava láttán”, „a viszolygás attól, hogy egy ilyen nemzedéknél valamiféle közös vonásokat jelöljünk meg”.⁶ Talán világosabb lesz az aggályoskodók és viszolygók magatartása, ha idézzük egyik sokat emlegetett képviselőjét, Karl Kraulinyt, aki nem ismeri el, hogy „fiatal íróink új vagy negyedik nemzedéket alkotnának”, és egyébként is azon a véleményen van, hogy „mai irodalmunkban a fiataloknak túlságosan kiemelkedő, érdemtelenül nagy hely jut, és ezzel akarva, nem akarva csökkentjük az idősebb nemzedék munkájának jelentőségét”.⁷ Azt viszont legtömörebben V. Ozerov fogalmazta meg, hogy miért beszélhetünk a jelentkező fiatalok új csoportjával kapcsolatban nemzedékről: „Milyen értelemben természetes dolog nemzedékről beszélnünk? Természetesen abban az értelemben, hogy az irodalomba napjainkban a körülbelül egyforma korú és egyforma életpasztalattal rendelkező írók nagy csapata lépett be... Ehhez még azt kell hozzátennünk, hogy a közös vonások nem véletlenül alakultak ki — életünk atmoszférája szülte azokat a huszadik kongresszus utáni periódusban, amikor ez a nemzedék feltűnt az irodalomban”.⁸

Mindehhez hadd tegyük még hozzá, hogy az irodalomtörténészek által „negyedik nemzedékként” emlegetett generációt a köznyelv és köztudat Jevtusenko vagy Akszjonov nemzedékének nevezi. Ha most a köztudatnak egy másik fogalmát vizsgáljuk meg, amely elnevezésében lehet pontatlan vagy egyszerűen divatot utánzó, de lényegét tekintve mindenképpen élő jelenségre utal, akkor érdekes problémára bukkanunk. A fiatal szovjet irodalommal kapcsolatban emlegetett „új hullám” fogalmára gondolok. Vajon azonos-e ez a „negyedik nemzedékkel”? Még a legfelületesebb vizsgálódás is megmutatja, hogy a két fogalom nem fedi egymást. A világszerte olyan nagy feltűnést keltő, nálunk is jelentős figyelemmel kísért elevenebb, izgalmasabb „fiatal” szovjet irodalom nem egyszerűen Jevtusenko és Akszjonov szívesen használt megfogalmazására, a „harminckettesek” generációjára vonatkozik. Villantsuk fel a *Kollégák* című regény első mondatát: „Születési éve: 1932”, és állítsuk mellé a Jevtusenkoékkal mindig együtt emlegetett Jevgenyij Vinokurov egyik nemzedékvallomás-szerű versének címét: *Születési évünk: huszonöt*. Mindjárt

⁴ Ст. Рассадин: Шестидесятники. Юность, 1960. № 12.

⁵ В. Макаров: Серьезная жизнь. Знамя, 1961. № 1. és Ф. Кузнецов: Четвертое поколение. Лит. Газета, 1961. 27 июля.

⁶ A probléma jelenlétét a legvilágosabban fogalmazza meg és tüneteit nagy gondossággal gyűjti össze V. Ozerov, aki maga elfogadja a nemzedék gondolatát: В. Озеров: Молодость чувства, зрелость мысли. Вопр. лит. 1962. № 9.

⁷ Cikkét lásd: Дружба народов, 1962. № 2.

⁸ I. m.: Вопр. лит. 1962. № 9. стр. 5.

világossá válik, hogy az „új hullám” résztvevői között két generáció képviselőit látjuk, s ha az egyik réteget „negyediknek” neveztük, azt kell mondanunk, hogy sajátos körülmények folytán lényegében vele együtt jelentkezett a „harmadik”. (Nem lehet elégszer hangsúlyozni: a sorszámozás nagyon is viszonylagos.) A *Születési évünk: huszonöt* című vers így kezdődik: „Tegnap még dolgozatokat írtunk, körzővel rajzoltunk a táblán, s reggelre már szolgálatvezetők csizmát osztottak nekünk.” Vinokurov önéletrajza is jól jelzi az „idősebbik fiatal nemzedék” útját: „Amint elvégeztem a tizedik osztályt, mindjárt az új, az 1943-as év első reggelén, elmentem a tűzértiszt iskolába. . . Még annak az esztendőnek az őszén kaptam egy tüzérszakaszt. Tizennyolcadik évemet sem töltöttem be még, s négy ágyút és huszonöt felnőtt embert adtak a kezem alá”. Felvetődik a kérdés, hogy ez az iskolapadokból lövészárkokba kerülő, a fronton emberré érő és művésszé érlelődő nemzedék közös törekvéseivel és közös élményeivel miért nem jelentkezett az irodalomban világosan és feltűnően mindjárt a háború befejezése után? Ezek a háborút közvetlen közelről látó, benne közkatonaként vagy ifjú parancsnokként résztvevő írók és költők keményebben, keresetlenebbül, nemegyszer kínzóbban és kegyetlenebbül szándékoztak vallani a háborúról, mint akkoriban szokásos és az akkori körülmények között elfogadható volt. A nemzedék útjának egyik alapos elemzője, L. Lazarev írja: „Az »elveszett nemzedék« írói és a Nagy Honvédő Háború szülte költők között mintha felvillanna valami közös vonás a háború érzékelését illetően: ez pedig a véres, embertelenül nehéz frontéletnek, a lövészárkok-hétköznapiaknak hangsúlyozottan lemeztelenített ábrázolása”. L. Lazarev érdekesen mutat rá arra is, hogy Szemjon Gudzenkónak, a háborús költőgeneráció korán meghalt szószólójának *Az én nemzedékem* című versét azért nem lehetett kinyomtatni annak idején, mert a hivatalos irodalompolitika tagadta a háborúban felnőtt költő- és írósereg nemzedékjellegét. „Emlékszem, hogyan vitatkoztak erről a versről, hogyan kételkedtek némelyek abban, hogy szabad-e így beszélni az utódokhoz. »Miféle külön nemzedék ez, micsoda szerénységes ez, honnan veszik erre a jogot?« — kérdezték az ellenzők.”⁹ Ami a XX. kongresszus utáni légkörben a „harminckettesekkel” kapcsolatban egyszerűen vitakérdést jelent, az a háború utáni időben, a személyi kultusz légkörében; a „huszonötösök” számára áthághatatlan akadályt jelentett — ez a nemzedék akkor egyszerűen nem jelentkezhetett nemzedékként. Tagjai közt voltak olyanok, akiknek művei el sem jutottak a nyomtatásig (Borisz Szluckij háborús verseit például 1956-ban fedezte fel Ilja Ehrenburg), mások publikáltak, mint például Jurij Bondarev, „de munkásságuk akkoriban nem vált társadalmilag jelentős tényezővé”.¹⁰

Eszerint a szovjet irodalom „új hullámának” lényegében két nemzedék adja a tartalmát, az egyiket a prózában Vlagyimir Bogomolov, Jurij Bondarev, Georgij Baklanov, a lírában Jevgenyij Vinokurov neve jelzi (nem teljességre, csak „vonatkozási pontok” megadására törekszem), a másikra Anatolij Kuznyecov, Vaszilij Akszjonov, Viktor Konyeckij, Jurij Kazakov elbeszélései és kisregényei, Jevgenyij Jevtusenko, Andrej Voznyeszenszkij, Bella Ahmadulina versei hívták fel a figyelmet. Az „új hullám” által hozott újdonság és izgalom belső tartalma ennek megfelelően egyrészt a háború olyan új, a mai erkölcsi gondolkodás szempontjából aktuálisan izgalmas, lélektani érdeklődésünk szá-

⁹ П. Л. Лазарев: Юность 41-го года. Вопр. лит. 1962. № 9. стр. 47, 58.

¹⁰ B. SZARNOV id. cikk: Вопр. лит. 1964. № 7. стр. 32.

mára merészen modern ábrázolásából fakad, amelyet például a *Talpalatnyi földben*, (Baklanov) az *Utolsó ágyúlövésekben* (Bondarev) látunk, másrészt a „harminckettes” nemzedék gondolkodásának közvetítéséből ered, amelyre — mondjuk — a *Kollégákban* (Akszjonov) vagy a *Holnapi gondokban* (Konyecikij) találunk példát. A két nemzedéket szoros egységbe kapcsolja a fellépés, a „társadalmilag is jelentős tényezővé válás” közös pillanata, és az azt körülvevő meghatározó társadalmi légkör és ezzel összefüggésben az, hogy „műveiben az erkölcsi kategóriákat mint élesen társadalmi kategóriákat vizsgálja” (Szarnov), valamint az előző évek irodalmi hibáival való tudatos szakítás.

Az „új hullámnak” ez a bonyolult összetétele még jelentősebbé teszi azt a problémát, amely egy generáción belüli írók mélyebb megértése kapcsán is kétségtelenül felvetődne. A közös jelentkezés nagy segítségére volt a fiatal költőknek és íróknak az indulásban, az erők valamilyen sajátos törvénynek engedelmeskedve nemcsak egyszerűen összeadódtak, hanem megsokszorozódtak. (Jevtusenko szenvedélyes publicista egyénisége például fórumot és tömeges közfigyelmet teremtett olyan költőegyéniségeknek is, akik ezt önmagukban hosszú évek során, szinte minden olvasóért megküzdve vívták volna ki.) Ám amennyire elegendő volt a csoportos jelentkezés a fokozottabb figyelem kiváltására, az idők múlásával legalább ugyanennyire akadályává lett az igazi művészi értékelésnek, az igazi irodalmi „odafigyelésnek”. Magukat a művészeket illetően is: amennyire megadta a kezdősebességet az együttes indulás ereje, a nemzedéki eszmélés tudata, a további pályán már csakis a művészi egyéniség kiérlelése, az egyéni tehetség sajátos jellegének felmutatása lehet a hajtóerő. A szovjet „új hullám” rendkívüli paradoxon jegyében élt és él az irodalmi köztudatban. Annak az időnek, amelyben útjára indult, annak a művészeti légkörnek, amelynek az elődeinél nagyobb lehetőségeket köszönheti, egyik legjellemzőbb vonása az alkotói egyéniség iránti tisztelet, a személyiség megnyilvánulásának fokozott lehetősége a művészetben. Leonyid Martinov találóan mot-va! mondta ezekről a fiatalokról: „Az a legjellemzőbb rájuk, hogy kezdenek hasonlítani önmagukra.” Mégis, a nevükre, sőt műveikre felfigyelő közvélemény (és ez természetesen fokozottan vonatkozik a külföldi közvéleményre) sokáig jóformán csakis a közöset volt hajlandó észrevenni indulásukban és művészetükben, s nagymértékben elmosta az alakjukat és tehetségüket megkülönböztető lényeges jegyeket. Az ilyen fogadtatást az a tény is fokozta, hogy ezeknek az íróknak a feltűnése időben egybeesett és okozatilag is, gondolatilag is sok tekintetben összefüggött az egész szovjet életre kiható társadalmi és politikai változásokkal, s ennek megfelelően munkásságukkal a saját publicisztika, rosszabb esetben a szenzációkra éhes zsurnalisztika legalább annyit foglalkozott, mint az elemezni is kész kritika és irodalomtudomány.

Az irodalom mai, gyorsan mozgó folyamatában néhány esztendő is adhat történelmi távlatot. És ami még ennél fontosabbnak látszik: jelentős tehetségű fiatal alkotók néhány év alatt is megnyugtatóan vallhatnak egyéniségük eredeti, megismételhetetlen voltáról. Minden jel arra mutat, hogy megfosztjuk magunkat az „új hullám”, vagy ha úgy tetszik, a két nemzedék értékeinek igazi értékelésétől, sőt teljesebb élvezetétől, ha továbbra is megmaradunk a csakis az összképre figyelő, és — valljuk meg — nem egyszer művészethez méltatlanul nivelláló érdeklődésnél.

Lényegében hasonló jelenségeknek voltunk tanúi a művészi produkciót és annak fogadtatását illetően a „nouvelle vague” fejlődése során, az angol próza „angry young man”-jeinél a manifesztumokról a művekre való áttérés

nyomán, az amerikai költészet és próza beatnikjeinél művészi kibontakozásuknak megfelelően.

S ha már a vélemény-differenciálás folyamatánál tartunk, a külföldi „új hullámokkal” való párhuzamok problémája mellett sem mehetünk el szó nélkül. Itt-ott a szovjet sajtó vitáiban is felbukkant az egybevetés, a külföldi lapok pedig általánossá tették a „szovjet angry young men”, az „orosz beatnikék” szóhasználatát. Az efféle analógiák a tudományos szemlélet mérlegére téve csak néhány pontot illetően, s természetesen mutatis mutandis őrzik meg érvényüket. Itt is, ott is megfigyelhető a gondolati és művészi konformizmus indulatos, fiatalos elvetése, de a szovjet nemzedék jelentkezésében lényegibb a társadalmi indíttatás, mélyebb az eszmei, gondolati közösség, mint bárhol feltalálható társaiknál.

Mindent összevéve, a szovjet irodalom „új hullámának” alaposabb megértéséhez lényegében ezeken a stádiumokon keresztül vezethet az út: a szovjet „új hullám” és a más országbeli társjelenségek közötti legfontosabb különbségek felderítése — az „új hullámot” alkotó két nemzedék egymástól eltérő vonásainak világos megfogalmazása — a közösen jelentkező nagy csoporton belül meglevő rendkívül különböző törekvések és lehetőségek felmérése — az egyes alkotóegyeniségek sajátos művészi arculatának megrajzolása. A szovjet irodalom sajátos viszonyait tekintve az értő irodalomkritikának azt is meg kellene találnia, hogyan hasonlít és miben különbözik az általánosan ismert és legtöbbet emlegetett fiatal orosz áramlat és az abból sok tekintetben táplálkozó, de hatásait a maga színei szerint variáló sokféle nemzeti költészet és próza: a kirgiz Dzsingisz Ajtmatov, a belorusz Vaszil Bikov, az ukrán Ivan Dracs és Vitalij Korotics, az örmény Parujr Szevak által jelzett „új hullám”.

Ennek a képnek a kialakításához olyan alapvető sajátosságok megfogalmazására, olyan gondolatok felvetésére kell mindenekelőtt törekednünk, amelyek a jelenségen belüli sokféleséget, sőt a poláris különbségek fennállását mutatják meg, s mindezt éppen az egyes egyéni életművek kapcsán, jelezve azt is, hogyan alakul ki az egyes portrék megalkotásából az egész szovjet fiatal irodalom képe. Amit az alábbiakban költészet és próza területén két-két alkotó munkásságát szem előtt tartva felvetünk, az — a dolgok természetéből eredően — inkább csak jelzi a lehetőségeket, és meg sem kísérli a feladat kimerítő elvégzését.

A lírában az „új hullám” jelentkezése sokkal látványosabb volt, mint a prózában: közös estek, a Majakovszkij-teret is pódiumul használó versfelolvasások láza-izgalma, a költőgeneráció zászlójául szolgáló Jevgenyij Jevtusenko hatalmas sajtója. Az eredmény megdöbbentő: az előző időszak közönségének költészet iránti kedvetlensége után egyszeriben hatalmas versélvező közönség jelentkezett. Ez elsősorban nem Jevtusenkonak a világsajtóban legendássá lett százezres példányszámán mérhető, hanem a kevésbé publicisztikus és jóval bonyolultabb Andrej Voznyeszenszkij és a programszerűen csendesszavú Jevgenyij Vinokurov újabb kötetének ötven-hatvanezres példányszámain is.¹¹ De az új költők népszerűségében — és az idősebb költők munkásságának szintén fokozódó olvasottságában — is igen nagy szerepet játszott Jevtusenko lírájának mozgósító ereje. A hirtelen felnövekedett új közönség első sorban a legizgalmasabb kérdésekről izgatott hangú versekben beszélő agitátor-költőre figyelt. Jellemző az a ma megfigyelhető tény, hogy a költő publicisztiki-

¹¹ Régen a hét-nyolcezer elfogadott példányszám volt.

kai visszavonulásával együtt csökkenőben van — elsősorban a táborának derékhadát jelentő fiatalok között — népszerűsége is. Jevtusenko olvasóit és rajongóit költői izlésük fokozódásával, versolvasó élményük elmélyülésével általában meglepi az a tény, hogy a néhány gondolati anyagával és gondolati élességével felkavaró költemény (*A város reggel, Tartarok kommunistának, Babij Jar* stb.) mögött a nemegyszer zsánerképbe hajló régimódi versek hosszú sora húzódik. A néhány izgató új gondolat kimondásában rendkívüli frisséget mutató költő — és itt korántsem csupán a szűk értelemben vett formai eszközökről van szó —, nemcsak egyszerűen hagyománytisztelőnek, hanem avult hagyományok követőjének bizonyult. Talán ez az egyik oka annak, hogy azok, akiknek tömegnépszerűségéhez kétségtelenül ő maga teremtett fórumot, s akiknek frisshangú művészi jelentkezéséhez is bizonyos tekintetben ösztönzést adott az ő — más vonatkozásban — szenvedélyesen merész fellépése, egyre inkább háttérbe szorítják alakját. (Felesleges hangsúlyoznom, hogy az érzékenyebb irodalomértő számára ők az első pillanattól fogva fontosabb jelenségeknek tűntek fel.)

Jaroszlav Szmeljakov azt írja egy cikkében, hogy „Andrej Voznyeszenszkij nevét szinte kivétel nélkül mindig kimondják Jevgenyij Jevtusenkoéval együtt”.¹² A vulgarizáló közhiedelem általában úgy rögzíti ezt a tényt, hogy Jevtusenko izgató tartalmakat hozott, Voznyeszenszkij pedig kísérletező formákat. Így ez durva egyszerűsítés lenne. Annyi mindenesetre tény, hogy Jevtusenko gyakran elnagyolt formahasználatával szemben Voznyeszenszkij az új vagy megújított formai lehetőségek sorozatos kipróbálására, a bennük rejlő eszközök maximális kihasználására törekszik. Erre a tényre maga Jevtusenko is figyelmeztet: „A kritika még nem értékelte azt a sok új elemet, amelyet Andrej Voznyeszenszkij hoz a költői forma fejlesztésében.”¹³ Aligha lehet itt csak a külső forma szűkös eszközeire gondolni — a gondolatok építésének, az asszociációk egymás után való következésének, a vers és ilyenformán a gondolkodás szerkezetének kérdéseiről van elsősorban szó. Voznyeszenszkij a formát a gondolat széles elhelyezkedési területének tekinti. „A formának világosnak, a végtelenbe veszően izgalmasnak kell lennie, nagyszerű értelemmel telinek, s tágasnak, mint az ég, amelyben csak a rádiólokátor állapíthatja meg a repülőgép jelenlétét”.¹⁴ Voznyeszenszkij újítása „a költői formában” voltaképpen a mai modernebb, jellegzetesen huszadik századi gondolkodás áramának bevezetése — részben visszavezetése — az orosz líra áramkörébe. Ha elhelyett e „formai újítás” jelenségét kizárólag néhány külső formai eszközre szűkítjük le, akkor könnyű a húszas évek költészetének újrafelfedezőjét látni Voznyeszenszkijben. Ez a gondolat szovjet és nyugati megállapításokban egyaránt felbukkan. „Nálunk olykor előfordul, hogy újítónak tüntetnek fel olyanokat — mondja Alekszej Szurkov —, akik másfél-két évtizede elfelejtett kísérleteket és próbálkozásokat ismételtek meg. Egyes kritikusok, akik gyatrán ismerik Hlebnjikov, Paszternak, Cvetajeva verseit, újítószabadalmat osztogatnak azoknak, akik a felsorolt költők jobb-rosszabb tanítványaiként ismételtetik azok eljárásait”.¹⁵ Az amerikai F. D. Reeve (aki nem olyan régen Robert Frost kísérlőjeként nagyobb utazást tett a Szovjetunióban) hasonló szem-

¹² Ярослав Смяляков: Молодая советская поэзия. Лит. Газета. 1961. 9 декабря.

¹³ Евгений Евтушенко: О себе. Вopr. лит. 1962. № 9. стр. 133.

¹⁴ Андрей Вознесенский: Треугольная груша. Москва, 1962. стр. 73.

¹⁵ Алексей Сурков: С думой о молодых. Вopr. лит. 1962. № 9. стр. 114.

pontból ítélt: „1960-as mércével persze, Voznyeszenszkij irodalmi tekintetben nagyon forradalminak látszik. Viszont 1920-as mércét véve alapul, egyáltalán nem forradalmi.”¹⁶ Nagyjából hasonló következtetésre jutott a szovjet irodalom nyugati szakértői által rendezett 1962-es oxfordi konferencia előadója is: „A valóság hagyományos bemutatását szétdúló felforgatókedv Voznyeszenszkij érdeklődését a szürrealista kísérletekkel hozza meglehetősen közelségbe.”¹⁷

Ám a Voznyeszenszkijt csupán a húszas évek hatásaival megmagyarázni törekvő kritika a költő lírájának éppen két olyan vonását veszíti szem elől, amely a legtöbbet mondhatja nemcsak erről az életműről, hanem az „új hullám” egyik leglényegesebb sajátosságáról — az új kor, a hatvanas évek társadalmi intellektusához való kapcsolódásról. Az egyazon irányba mutató két jellegzetesség megértéséhez akkor juthatunk el, ha figyelembe vesszük a modern tudomány és a modern képzőművészet jelentőségét Voznyeszenszkij lírájában. Andrej Voznyeszenszkij verseiben gyakran találkozunk az új tudomány és a modern ipar tárgyi valóságát visszatükröző hasonlatokkal, képletekkel. De a kapcsolat a mai tudomány világa és a költő lírája között mélyebbre nyúlik. Voznyeszenszkijt „a valóság hagyományos bemutatását szétdúló felforgatókedvében” elsősorban az eddig rejtett folyamatok feltárulásának megrendítő élménye mozgatja. 1964 végén megjelent *Oza* című nagy elbeszélő költeményében a fejtetőre álló, megperdülő világ, a visszafelé futó idő meghökkentő szürrealisztikus képei foglalkoztatják a költőt, de gondolatainak elindítója egy tudományos munka költői szemmel is meghökkentő ténymegállapítása: „Az elektron a hasadás után visszafelé mozoghat az időben. Ilyenkor a közönséges pozitront olyan elektronnak tekinthetjük, amelynek szempontjából az idő visszafelé halad (vissza-idő)” idézi a költő versének szövegében R. P. Heinman *A fundamentális folyamatok elmélete* című munkáját. Aligha tekinthetjük ezt egyszerűen az avantgard-szenvedély szeszélyes hivalkodásának.

Részben összefügg ezzel, hogy Voznyeszenszkij lírájának nemcsak ösztönzését, hanem közönségét is jelentős mértékben ez az újfajta természet-tudományos gondolkodás s a fiatal szovjet értelmiség teremti meg. Közismert, hogy Voznyeszenszkij felolvasó-estjeinek legjobb közönsége a szovjet atomtudomány városa, s ő maga így vall az *Oza* című poémában: „Szeretem Dubnát”. . . ., Sorsomat Dubna féltőn óvja.” Az asszociációk új rendszerével, a tudományos gondolkodás új eredményeivel életét hivatásszerűen összekötő — s a szovjet társadalomban rohamosan növekvő helyet és jelentőséget betöltő — értelmiség, mint a líra és az egész művészet új közönsége forradalmasítóan hat, nemcsak Voznyeszenszkijre, hanem az egész szovjet kultúrára, és hatását — elsősorban az „új hullám” művelői körében — érezni is lehet. Ez a közönség sokkal fogékonyabb a líra iránt, mint ez a társadalmi réteg bárhol másutt a világon. „A lírai költészet eléggé népszerű közöttünk — mondja A. Kitajgorodszkij, a fizikai és matematikai tudományok doktora. — Nemrégiben Leningrádban meglátogattam a Molekula nevű klubszerű kávéházat, amely hetenként kétszer működik a Tudományos Akadémia Nagymolekuláris Intézetében. . . Az intézet tudományos munkatársai kávéznak, beszélgetnek, tán-

¹⁶ F. D. REEVE: Russian poetry today. The Kenyon Review, 1964. 3. sz.

¹⁷ PIERRE FORGUES: The Young Poets. Literature and Revolution in Soviet Russia 1917—1962. London, 1963. 176—177.

colnak és... lírai verseket hallgatnak itt — majd minden héten vendégségbe jönnek hozzájuk leningrádi költők.”¹⁸

Ahogy a tudományhoz való kapcsolódásnak az újabb nemzedékekre általánosan kiható tendenciáit sejteti Voznyeszenszkij erre érzékenyebb, gyorsabban reagáló lírája, ugyanúgy az egyedi jelentőségen túlmutat a költőnek a modern képzőművészethez való kapcsolódása is. Ennek mélyén Voznyeszenszkij sajátos képzőművészeti szemlélete és vonzódása rejlik. „Nem hinném, hogy az írónak hasznos volna irodalmi elődeivel tartani rokonságot. A »vérfertőzés« elfajuláshoz vezet. Nekem Byronnál többet adott Rubljov, Joan Miró, a késői Corbusier”.¹⁹ Az építészmérnökből lett költő sok versében fellelhetők a képzőművészetet jelentős helyre állító gondolkodás példái, de ezeknél is fontosabb annak a szemléletnek a kifejtése, amelyet Voznyeszenszkij megfogalmaz magának a modern képzőművészet asszociációrendszere alapján. Lorca költészete kapcsán írja: „A tárgyak mind közelítenek egymáshoz, s egymást hívogatják. Akár Picasso Eluard verseihez készített rajzaiban, egymásra utaltak. Az asszonyi arc vonala galamb rajzába simul, a szemöldök pálmafaág, s a galamb szárnya — haj.”²⁰ Hogy a modern képzőművészettel való gondolati rokonság miatt olyan jelentős a szovjet irodalom számára, azt legjobban Voznyeszenszkij legotthonosabb területe, az építőművészeti fejlődés jelezheti. A Szovjetunióban főként a modern ipari fejlődéssel szoros összekötetésben levő építőművészet hatására nyer új lehetőségeket a művészetben az utóbbi években egyre határozottabban érvényesülő modern gondolkodás. „Az építőművészet utódainkkal folytatott párbeszéd. Lenyűgöz az új Kreml-palota... Szimbolikus jelentőségű” — mondja Voznyeszenszkij.²¹

Az „új hullám” lírájának szinte másik pólusán fogalmazza meg a modern gondolkodás kérdéseit a szovjet irodalomban Jevgenyij Vinokurov költészete. Ez a líra olyan, mint a költő egyik versének gyermekkori emléklátomása: „Az intim dolgok roppant tárlata ez. A rejtett titkok múzeuma”. Voznyeszenszkij költészetéhez képest, amelynek asszociációs sorait látványos metaforák („A metafora a forma motorja”) és meghökkentő szóbűvölések segítik, Vinokurov versművészete visszafogott, felületes ítélettel szinte régimódián tartózkodónak mondható. De éppen a szelíd tartózkodás mögött rejlő töprengő szemlélődés vezeti el Vinokurov olvasóját más oldalról a szovjet lírai „új hullám” modern törekvéséhez. Míg Voznyeszenszkij a megújult szovjet valóság lehetőségeiből elsősorban a bonyolultabb gondolati konstrukciók jogát juttatja érvényre a modern világgal körülvetett költészetben, Vinokurov más oldalról közelít a gondolat felé, a modernizált szovjet társadalom másik jelentős vívmányát viszi a költészetbe: az emberi személyiség megnövekedett jelentőségét, az emberi világ belső feltárásának jogát realizálja a lírában. „Megértettem, hogy az igazi kutatás... nem a verstechnika szférájában történik, ahol milliméterenként jutunk előre, hanem az emberi lélek szférájában, a gondolatban, ahol százkilométeres ugrásokat tehetünk.”²² A „lélek szférájának” feltárása a huszadik kongresszus után új jelentőséget nyert szocialista humanizmus egyik leglényegesebb konkrét hatása az újabb szovjet irodalomban, s első

¹⁸ A. Китайгородский: Несколько мыслей физика об искусстве. Вопр. лит. 1964. № 8. стр. 84—85.

¹⁹ Андрей Вознесенский: О себе. Вопр. лит. 1962. № 9. стр. 123.

²⁰ Андрей Вoznyeszenszkij: Fémszírén. Bp. 1964. 115.

²¹ Андрей Вознесенский: Треугольная груша. Москва, 1962. стр. 72.

²² Jevgenyij Vinokurov: Röviden magamról. Hétköznapiak gyönyöre. Bp. 1964. 7

sorban az iránta igen fogékony „új hullámos” lírában és prózában. A „befele néző”, „intimebb” szemlélet előretörésének ellenzői, akik azelőtt — költészetben és prózában — a „melkotyemje” (kistélmájúság) bélyegét sütötték rá az ilyenféle törekvésekre, még mindig gyakran a szovjet irodalom társadalmi elhivatottságát féltik az „új hullám” emberközpontú törekvéseitől. A probléma jellegzetesen szovjet szemléletét, a látszólagos ellentmondás világos feloldását mutatja meg — éppen Vinokurov gondolatainak elemzése kapcsán — A. Kogan: „A haza, a nép, a kollektíva fogalma megszűnt olyan absztrakcióként szerepelni, amely mögött nem látszanak az egyes emberi sorsok, »az élet kis részletei« . . . Vinokurov (de nemcsak ő) ismét eszükbe idézi, hogy a haza az egyes ember sorsában él. . . . Az idő vonásait visszatükrözi minden, még az apróságok is, s ha bennük az idő tükröződött vissza, megszűnnek apróságok lenni.”²³ A kritikus szavaira sorra asszociálhatjuk Vinokurov verseit. Az egyikben a költő egy tócsára emlékszik vissza, amelynek agyagszélén a földre bukott a háborúban: „Eltűnt nyomom? Magam sem értem, // most furcsán fontos ez nekem. // Történelem ez is? Vagy mégsem? // Négy nyom — még nem történelem?”

Jurij Kazakov novellaművészete sok tekintetben hasonló oldalról jellemzi az „új hullám” törekvéseit és problémakörét, mint Jevgenyij Vinokurov lírája. Amikor az író életélményeiről kérdezik, így felel: „Ezeknél nagyobb jelentőséget tulajdonítok belső életrajzomnak. Az író szempontjából ez különös jelentőségű. Az olyan ember, akinek belső életpályája gazdag, eljuthat munkásságában korának kifejezéséig, még akkor is, ha külső eseményekben szegény élete volt. Erre Alekszander Blok jó példa.”²⁴ Az „új hullám” sok képviselőjénél megtalálható törekvést, amelyet legjobban Jurij Kazakov novellái tükröznek, azzal szokta jellemezni a szovjet kritika (természetesen idézőjellel hívva fel a figyelmet a kifejezés viszonylagos voltára), hogy az „az emberben az embert keresi”. Arra, hogy ennek a határtalan közhelynek miért lehet jelentősége egy irodalmi időszak és (jobb híján használok a szót) egy irodalmi mozgalom szempontjából, egyszerű a válasz: a megelőző évek során éppen a humánus ábrázolása szorult gyakran háttérbe. Az új irodalommal foglalkozó 1964-es vitában egy fiatal kritikus felelevenítette a régebbi évekből származó keserű könyvtári anekdotát: „— Ez felderítőkről szól? — Ne féljen, olyan izgalmas, le nem teszi! — Emberekről nincsen? — Hogyhogy emberekről? Végeredményben mind emberekről szól. . . .” Jurij Kazakov novelláiban valóban „emberekről” ír; elsősorban a drámai erővel megrajzolt hiteles emberi szituációk megteremtésének mestere. Talán egyetlen író művészetéről sem folyik ma annyi vita a szovjet kritikában, mint éppen az övéről, s egyetlen példa is megmutathatja, hogyan világítanak rá a Kazakov novelláiról folyó disputák az „új hullám” prózaművészetének általánosabb kérdéseire. Egy vita során két hozzászóló jellemezte Kazakov egyik elbeszélését: „Az, hogy a hősök itt tengerészek, pusztá fikció — mondta Vaszilij Akszjonov —, intellektusuk nincs összhangban foglalkozásukkal. De az elbeszélés ettől függetlenül jó, mert a hangulat, a gondolat, a stílus pontossága megemeli.” „Az elbeszélés hősei fiktívek — vélekedett egy fiatal novellista, L. Zsuhovickij. — Ezért rossz az elbeszélés: minden a hangulatot szolgálja benne, és nincs társadalmi konkrét-sága.”²⁵ Jurij Kazakov elbeszéléseiben az elemek többsége valóban „a hangula-

²³ A. Kogan: Герой и время. Вопр. лит. 1964. № 7. стр. 38.

²⁴ Юрий Казаков: О себе. Вопр. лит. 1962. № 9. стр. 134.

²⁵ Idézi A. Марченко: Путешествия и возвращения. Вопр. лит. 1964. № 5. стр. 30.

tot”, az atmoszféra megteremtését szolgálja, és a Turgenyev, Bunyin, Pausztovszkij nyomán járó tehetséges elbeszélőt valóban novelláinak atmoszférája teszi az egyik legszebb olvasmányélményt adó fiatal szovjet íróvá. De az idézett két hozzászólás — dicsérően, illetve elítélően — Kazakov írásművészetének nagy problémájára tapint. A „felderítők” helyett „emberek” felé fordulni — ez nagy vívmánya vele együtt sok fiatal írónak, de ha az elvetett külső vonások helyébe nem kerülnek lényeges belső vonások, akkor megmaradunk jó technikai eszközökkel megírt, „szép”, de nem jelentős elbeszélések-nél. Kazakov legjobb novellái (*Ádám és Éva, Falusi állomáson* stb.) a megoldást is mutatják: az ember szemlélésétől eljutni az ember felfedezéséig, az atmoszférától a pszichológiai analízisig. Egyébként ez az utóbbi, az irodalomnak a lélektani felfedezések irányába való elmozdítása alighanem az egyik legjelentősebb feladata az „új hullám” prózaíróinak.

Más oldaláról juthat el az olvasó és a kritikus lényegében ugyanehhez a problémához, ha Vaszilij Akszjonov elbeszéléseit és kisregényeit választja vizsgálata tárgyául. A *Kollégák* és a *Csillagos jegy* kitűnően mutatja Akszjonovnak azt a — sok más „új hullámos” társánál is látható — törekvését, hogy „kora magnetofonszalagja legyen”. Régen nem kaptunk olyan eleven, dinamikus, hiteles képet a fiatal nemzedék vagy a nagyvárosi szovjet élet külső mozgásáról, mint Akszjonov (és a hozzá közelálló írók) prózájában. De ha ettől a dinamikus krónikásságtól, a régebbi lakkozás helyett valódit adó leírástól nem vezet tovább út a bonyolultabb társadalomábrázolás és az emberi élet belső tájai felé, akkor az „új hullám” ilyen típusú prózaírói csak félutat tettek meg. A problémáknak ezt a vonását az Akszjonovra sok tekintetben hasonló Anatolij Glagylin így fogalmazza meg: „A fiatal irodalom gyengesége és ereje, hogy semmit sem emel ki — azt ábrázolja, ami van; az író nem tud hőse fölé emelkedni, talán nem mindig tudja megfelelően átvilágítani gondolatilag, de írását mindig az életanyag diktálja.”²⁶ A fiatal írók általában közvetlen élményeiket öntik irodalmi formába, így a fiatal szovjet prózaírókat is nagymértékű „autobiografizmus” jellemzi. (Ez a háborús nemzedékre éppúgy vonatkozik, mint a hatvanas évek táján feltűnt „harminckettesekre”. Jurij Bondarev, aki tüzerüteg parancsnokként harcolta végig a háborút, három kisregénye középpontjába állít egy-egy fiatal tüzerparancsnokot. Vaszilij Akszjonov, aki a leningrádi kikötőben, majd egy Ladoga-tó parti kis kórházban volt orvos, a *Kollégák* három hőse közül kettőt kikötőorvosként ábrázol, egyet falusi doktorként szerepeltet.) A kritikusok egy része éppen az „autobiografizmusban” látja a fiatal próza megtorpanásának okát. B. Szarnov gondolatmenete, amellyel az önéletrajzi regényekre kimondott vétóval vitába száll, az egyik legérdekesebb fejtegetés az „új hullám” problémakörét illetően. „Ennek a műfajnak a jelentkezése, sőt, bizonyosfajta hipertrófiája összefügg az emberi egyéniség, az egyes konkrét jellem megismételhetetlen, individuális megnyilvánulásai iránt mutatkozó megnövekedett érdeklődéssel. Mindez összefügg a tipikus természetének elmélyültebb és bonyolultabb értelmezésével az életben és a művészetben egyaránt... Nem áll helyt az a feltevés, miszerint az író abban a pillanatban válik hivatásos alkotóvá, amikor sikerül eltávolodnia az önéletrajzi anyagtól, amikor a »ki vagyok én?« kérdése helyébe a hivatásos alkotóra jellemző »ki ő?« kérdését állítja. Nem hinném, hogy

²⁶ Анатолий Гладилин: О себе. Вопр. лит. 1962. № 9. стр. 16.

Tolsztoj akkor lett hivatásos íróvá, amikor eltávolodott a *Gyermekkortól* és a *Serdülőkortól*, és megalkotta a *Háború és békét*.²⁷ A probléma valójában bonyolultabb, a megoldás nem mechanikus és eléggé nehéz, de Akszjonov legsikerültebb írásai (pl. *Félúton a hold felé*) maguk is mutatják a krónikás tényrögzítésből való kiutat: a téma és a nézőpont megemelése „a hős fölé emelkedés” felé.

•

A szovjet új hullám útja eddigi néhány éve alatt is az egyéni és közös művészi problémák egész sorát vetette fel. Megvilágításuk nagyban hozzájárulhat az egész mai szovjet irodalom megértéséhez. Az elmúlt tíz esztendő legjelentősebb műveit általában nem az „új hullám” képviselői alkották meg (a líra talán kivétel ebből a szempontból), de az összképben is, a fejlődés munkálásában is rendkívül fontos szerep jut a fiatal íróknak. Művészi produkciójuk értékét egyébként csak a történelmi viszonyítás mutatja meg igazán. Az „új hullám” törekvéseit sok oldalról sok probléma jellemezheti. Egy központi igyekezete azonban feltétlenül a szovjet irodalom megújítása felé mutat: sokféle irányba próbálkozik, s ezt egyrészt az alkotók sokféle egyénisége indokolja, másrészt az a közös szemlélet írja elő, amely mindenképpen szakítani kíván azzal, amit az előbbi évek irodalmából „gladkopisz”-nek („monoton-gráfiának”) nevez a mai szovjet kritika. S minden összefügg azzal a fejlődéssel, mely az utolsó évtizedben az egész szovjet társadalomban végbement.

²⁷ Б. Сарнов: Это было невозможно десять лет назад. Вop. лут. 1964. № 7. 34.

Szovjet fiatalok magukról*

1. Milyen élettapasztalatok előzték meg irodalmi tevékenységének megindulását? Mikor és hol jelentek meg első művei?

2. Korunk milyen problémáit, jellemeit, konfliktusait tartja aktuálisnak? Hogyan tanulmányozza az életet, hogyan gyűjti műveihez az anyagot?

3. Hogyan értelmezi az írónak azt a kötelességét, hogy új, kommunista tulajdonságokat alakítson ki az emberekben?

4. A klasszikus és a mai irodalomban milyen hagyományok állnak közel Önhöz? A művészi forma terén milyen keresésekben látja a legnagyobb perspektívát?

5. Az idősebb nemzedék közül ki nyújtott Önnek segítséget művészi munkájához, és milyen formában?

6. Mik a legközelebbi alkotó tervei?

VASZILIJ AKSZJONOV

1. Orvostudományi főiskolát végeztem, négy évig dolgoztam orvosként. Azt lehet tehát mondani, hogy utam eléggé természetesen vezetett az irodalomba, hiszen az orosz irodalomnak hagyományos figurája az orvos.

Szerintem nincs rá feltétlenül szüksége az írónak, hogy gyakorlatra tegyen szert valamilyen más szakmában. Fontosabb neki a szellemi gyakorlat. De nem árt, ha mindkettő megvan.

Prózát még főiskolás koromban kezdtem írni, Leningrádban a Petrográdi Városrész ifjúsági klubjának irodalmi munkaközösségébe tartoztam. Első elbeszéléseimet 1959-ben a Junoszty c. folyóirat közölte. Épp egy év múlva ugyanott jelent meg a *Kollegák* c. kisregényem, és ismét egy év múlva a *Csillagos jegy* c. regény.

2. Az élet tanít önmagára. Nem „tanulmányozás” tárgyának fogom fel az életet. Azok az emberek, akikről majd írni akarunk, mindjárt tartózkodóvá válnak, mihelyt megérzik, hogy tanulmányozzuk őket. Arra törekszem, hogy beilleszkedjem közéjük, magukfajtnak érezzenek. Ez nem mindig könnyű, hiszen szerintem nem túlságosan erkölcsös dolog, ha eltitkolja az ember, hogy író.

Természetesen sokat segítenek az országunk különböző részeiben tett utazások. Hálistennek elég nagy hozzá az ország.

Továbbra is érdekel, hogyan formálódik a fiatal szovjet ember jelleme. Egyre jobban magukra vonják érdeklődésemet azok a folyamatok is, amelyek a már kialakult jellemeiben mennek végbe.

* Szemelvények a Voproszű lityeraturi, 1962. 9. sz.-ból (117–153).

Korunk egyik legfontosabb problémájának azt tartom, hogy leküzdjük a személyi kultusz tehetetlenségi erejét a közéletben és a lelkekben.

Rendkívül fontos problémának látom a tudomány és az élet viszonyát. Hát nem érdekes dolog az új műszaki értelmiség szellemi élete?

Származnak ebből konfliktusok is, nem kell őket kiagyalni.

3. Ne feledkezzék meg az író az irodalom nevelőerejéről, de úgy kerülje az oktató hangot és a merev didaktikus sémákat, mint a pestist.

Az élet alkalmasint mégiscsak jobban neveli az embereket, mint az irodalom.

Ragaszkodjék az író feltétlenül az élet igazságához — ez a záloga annak, hogy valóban részt vesz a jövő emberének a kialakításában.

4. Az orosz klasszikus irodalom hagyományai, Tolsztoj és Csehov hagyományai. Rendkívül érdekel a húszas éveknek és a harmincas évek elejének szovjet irodalma. Babel és Andrej Platonov olvasása jó iskola.

Hemingway, Faulkner, Böll, Salinger is elsőrendű iskola, nem is számítva azt a gyönyörűséget, amit könyveik olvasása szerez.

Nem volt alkalmam megismerkedni a francia „új regény” képviselőinek a műveivel, de a cikkek és elbeszélések alapján nem is érzem különösebben érdekesnek.

A formakeresésnek véleményem szerint minden irányba ki kell terjedniük. A zökkenők, kudarcok elkerülhetetlenül együtt járnak a keresésekkel, de az irodalom végül is elkerülhetetlenül előre halad.

Olyankor gondolok a formára, amikor nem írok. Amikor írok, nem gondolok rá. Valahogy magától jön.

5. Valentyin Petrovics Katajev mint a Junosztj szerkesztője elolvasta első kisregényemet, a *Kollegákat*. A könyv első harmadát izzé-porrá zúzta. Ez a harmad csakugyan nagyon rossz volt. Teljesen ártírtam. Életem végéig megőrzöm a kéziratot, amelynek margóját Valentyin Petrovics gyilkos megjegyzései tarkítják. A kellemes megjegyzéseket is megőrzöm.

6. Épp most fejeztem be új kisregényemet. *Marokkói narancsok* a címe, a távolkeleti ifjúságról szól.

A Szovetszkij piszatyel kiadónak leadtam egy novelláskötet anyagát; a novellák egy része még nem jelent meg nyomtatásban.

Szatirikus színjátékon töröm a fejem. Azt az individualistát akarom bemutatni, aki alkalmazkodni igyekszik a mi világunkhoz.

Következő regényem valószínűleg tudósokról szól majd, s egy szibériai kisvárosról, amelyben élnek.

ANDREJ VOZNYESZENSZKIJ

1. A moszkvai építészeti főiskolát végeztem. Sokat festek. Szerintem az élettapasztalatok szerzésének az a legjobb módszere, ha élünk. Ezzel foglalkoztam irodalmi tevékenységem megkezdése előtt. Első írásom 1958-ban jelent meg, a *Litteraturnaja Gazetában*.

2—3. A mai irodalomnak az az alapp problémája, hogy a mélybe, az ember lelkébe, a tudat belsejébe pillantson.

A kommunizmus a szíveken át érkezik. A szív pedig a költészet hatáskörébe tartozik.

4. Nem hinném, hogy az írónak hasznos volna irodalmi elődeivel tartani rokonságot. A "vérfertőzés" elfajuláshoz vezet. Nekem Byronnál többet adott Rubljov, Joan Miró vagy a késői Corbusier.

Az építészethez hasonlóan a költészetben is a lehető legmagasabb fokra emelkedett a technika. Ma már egy tű hegyére is épületet lehet emelni. Megesömörlöttünk a

rímtől. Minden ötödikes gyerek nagyszerű rímeket farag. Költészetünkben az asszozációké a jövő. A metaforák világa visszatükrözi a jelenségek összefüggését, egymást-át-hatását.

Egyébként nem a forma a lényeg. Legyen a forma világos, parttalanul nyugtalan és magasabb értelemmel teli, mint az égbolt, amelyen csak a rádiólokátor érzi meg a repülőgép jelenlétét.

5. Borisz Leonyidovics Paszternak. Ő volt az egyetlen költő, akinek már iskolás korom óta megmutattam a verseimet.

6. A költészet rögtönzés. Megtervezni nem lehet.

JEVGENYIJ JEVTUSENKO

1. Mindenekelőtt meg kell határozni, mi is az az „élettapasztalat”. Felfogásom szerint ez nem az ember sorsában lejátszódó külső eseményeket jelenti, hanem ezeknek az eseményeknek a vetületét az ember lelkében. Mielőtt írni kezdtem, sok mindent láttam — a háborús időkben, a kolhoz munkában, fausztatáson, geológiai expedíciókon. Úgy gondoltam, rendelkezem bizonyos élettapasztalatokkal. Első könyvem, amely *A jövő felderítői* címet viselte, és tartalmának megfelelően égszínkék borítóban jelent meg, épp ez az önbizalom töltötte meg csordultig. Igazi élettapasztalatokhoz azonban csak később jutottam, amikor az élettől az első leckéket kaptam a szenvedésekből, önmagamban való kételkedésből, sok emberben való csalódásból. Az érettséget egyébként nemegyszer a más emberekben tapasztalt hibák száma határozza meg. Természetes azonban, hogy ebben nem merül ki az érettség; az is hozzátartozik, hogy látni tudjuk az emberekben a jót, és harcolni tudjunk érte. Ezért maradtam optimista. Optimizmusom azonban már nem égszínkév vagy rózsaszínű. Beletartozik minden létező szín, közöttük a fekete is.

Meg kell tehát állapítanom, hogy igazi élettapasztalataim nem megelőzték irodalmi tevékenységemet, hanem kissé késve követték megindulását.

Legelső verseimet a Szovetszkij Szport közölte, 1949-ben. Ezek a versek az amerikai és a szovjet sportolók erkölceinek összehasonlító elemzésével foglalkoztak. A költészethez csak nagyon hozzávetőlegesen volt közük. Egyetlen mentségem az lehet, hogy 15 éves voltam akkor, és nagyon szerettem volna nyomtatásban látni a nevemet.

2. Egyes vulgarizáló kritikuskok kompromittálták az „aktualitás” kifejezést, így inkább felcserélném, minden idegen szót mellőzve, egyszerűen a „sürgetőn szükséges” kifejezéssel. Tehát: számomra sürgetőn szükséges mindaz, amit összevéve röviden és egyetemesen így határozunk meg: az élet. Nem tartom elegendőnek azt, amit „az élet tanulmányozása” szavak kifejeznek. Én nem tanulmányoztam mikroszkóppal az életet, egyszerűen csak éltem. Olykor verseket is írtam, de hát ez számomra hozzátartozik az „egyszerűen csak éltem” fogalmához.

3. A kommunizmust valami szimbolikus államfélének képzelem el, amelynek elnöke az igazság, miniszterei pedig a gyöngédség és a szigorúság. Véleményem szerint a kommunizmusban elég lesz ez a két miniszter.

Az írónak tehát kötelessége, hogy előképe legyen ennek a kommunista államnak. Először is legyen gyöngéd az emberekhez, szeresse és értse meg őket. Kötelező azonban a második is: legyen kérlelhetetlenül szigorú önmagához és mások hibáihoz. Meg kell itt jegyezni: az írónak csak akkor van rá joga, hogy éles és könyörtelen legyen az emberekhez, ha gyöngéd is tud lenni hozzájuk.

4. Igyekszem tanulni mindenkitől, még a jelentéktelen írótól is. Némelyik író talán csak azért élt, hogy leírjon egyetlenegy kurta sort, amelynek hasznát vehetjük. Ez fölösen meg is adja létjogosultságát.

Boldog leszek, ha akár egyetlen sorom is segítségükre lesz azoknak, akik majd a helyünkbe lépnek.

Ami a művészi formával kapcsolatos kereséseket illeti, én nem törődtem vele eléggé, s ezt őszintén sajnálom. Túlzás az az elképzelés, hogy én felfedeztem volna valami ilyesmit. Örvendező irigységgel figyelem azonban mások formakereséseit. Mindmáig nem becsülik kellőképpen azokat az eredményeket, amelyekkel Szemjon Kirszanov járult hozzá a költői forma fejlődéséhez. Éppígy nem becsülik azt a sok mindent sem, amivel Andrej Voznyeszenszkij vitte előbbre ezt a fejlődést. A formakeresésnek azonban semmi esetre sem szabad féttissé duzzadnia. Azt mondtam egyszer egy költőnek, zenei kategóriákkal élve:

— Túl sok a költészetedben a Valkűrök lovaglása, és kevés a Solveig dala . . .

Szerencsére nem sértődött meg, s azt hiszem megértette.

Ha a legcsillogóbb rímek és szédítő metaforák halmozása mögött eltűnik a gyámol-talanság finom ere, akkor a költészet elveszti aksiomatikus sajátosságát, azt, hogy a lélekre hasson. A formakereséshez nemcsak bátorság kell, hanem óvatosság is. Az előttünk járt írók minden vivmányát elvetni ugyanúgy hebehurgyaság volna, mint vakon követni őket. Ami engem illet, én — bármily ekletikusnak hat ez — Majakovszkij, Blok, Jeszenyin és Paszternak néhány jellegzetes sajátosságát szeretném egyesíteni költészetemben. Hogy mi sikeredik ki ebből, azt természetesen nem tudom.

5. A legnagyobb művészi segítség, amit az idősebb író adhat, az, hogy szigorú és gyöngéd szemmel figyel a fiatalok munkáját.

Állandóan magamon érzem olyan különböző költők figyelmes jóindulatú tekintetét, mint Paszternak és Zabolockij, Lugovszkaja és Kirszanov, Antakolszkij és Szimon Csikovani. Némelyikük már nem él, de tekintetét éppúgy érzem.

Erősen hatott költészetemre az, amit A. Mezsirov elért, és még erősebben az, amit nem ért el. Ugyanilyen rendkívül értékes volt számomra J. Szmeljakov és A. Tvardovszkij szenvedélyessége és bakafántoskodása a velem folytatott beszélgetéseikben, bár sok nézetükkel nem tudok egyetérteni.

6. Élni!

JURIJ KAZAKOV

1. Tapasztalataim valószínűleg ugyanazok, mint kortársaim többségének. Gyermekek- és ifjúkoromban a háború, a zord élet és éhezés, azután a tanulás, a munka és megint a tanulás . . . Ez bizony nem valami változatos.

Hajlok azonban arra, hogy többre becsüljem a „belső” életrajzot. Írónál ez különösen fontos. A gazdag belső életrajzú ember akkor is felemelkedhet művészetében korának a kifejezéséig, ha külső eseményekben szegény az élete. Blok például ilyen volt.

1952-ben jelent meg első írásom, *Az új gép* c. egyfelvonásos, valamilyen antológiában.

2. Mindeddig nem emeltem ki különösebben valamilyen problémát a magam számára. Úgy gondolom, hogy minden író, aki az igazi irodalomhoz meri számítani magát, egész életében ugyanazzal a problémakörrel foglalkozik.

A boldogság és természete, a szenvedések és leküzdésük, erkölcsi kötelességünk népiünk iránt, a szerelem, önmagunk értelmezése, a munkához való viszony, a szennyos ösztönök szívóssága — ilyen problémák foglalkoztatnak többek között. Ugyanezekkel állandóan találkozom, különböző tálalásban, minden igazán tehetséges írónk és költőnk műveiben.

Speciálisan nem tanulmányozom az életet, anyagot se gyűjtök, kivéve amikor a szerkesztőség megbízásából megyek valahova. Nem is értem, mit jelent „az élet tanul-

mányozása". Az életet meg lehet érteni, lehet róla gondolkozni, de „tanulmányozni” főleg — egyszerűen csak élni kell.

Sokat utazom, s mindegyik utamat követi egy elbeszélésem, esetleg kettő is — néha hosszú idővel az utazás után.

Ez azonban valahogy magától jön.

3. Nem gondolnám, hogy az irodalom egyszerre és közvetlenül hat az ember életére és erkölcsi állapotára. Példáért nem kell messzire menni; ott a sok igazságtalan, mocskolódó kritikus, akik természetesen végigolvasták Tolsztojt is, Csehovot is, Hemingwayt is, de semmit sem tanultak belőlük.

Mégis hiszek az irodalom nevelőerejében. Úgy gondolom, hogy az író, aki egész életében az emberben levő jóságot, igazságot és szépséget hirdeti, mégiscsak táplálja kortársainak és utódainak az erkölcsi tulajdonságait — természetesen azokat, akik szeretnek olvasni és az olvasottakon gondolkozni. Hogy azután milyen mélyek az irodalom hatására az emberben létrejövő minőségi változások, arról nem mernék véleményt alkotni. Ez valószínűleg mindenkinél másképpen van.

Csak az a fontos, hogy az író maga tökélesedjék erkölcsileg; akkor joga lehet és joga lesz rá, hogy másokat is tanítson valamire. Ha lelki színvonala alacsony, ez könnyörtelenül megmutatkozik a könyvein. Ilyen könyvek olvastán vagy unatkozunk, vagy szomorodunk; olykor szégyelljük is magunkat.

4. Az a hagyomány, hogy becsületesek legyünk önmagunkhoz és az olvasóhoz.

Ami a kereséseket illeti, a formának az eszmét kell szolgálnia. Azok a keresések a legtermékenyebbek, amelyekben a kereső a legnagyobb teljességgel és legnagyobb erővel igyekszik kimondani elgondolását.

Általában aki keres, végül mindig eljut az egyszerűséghez, ha van tehetsége.

5. K. Pausztovszkijtól vagy négy éve egészen meglepetéssel levelet kaptam. Sok jót mondott, és írt nekem Panova is, Doros is, Sklovszkij is, Ehrenburg is, Szvetlov is. . . Arról már nem is beszélve, mennyit köszönhetek a néhai N. I. Zamoskinnak, akinek a szemináriumában öt évet töltöttem.

Jól emlékszem ezekre a baráti szavakra, és örülök, hogy annak idején ilyen értékes mentorokra leltem. Köszönöm nekik!

6. Félelemmel és reménységgel fogok most hozzá egy háborúellenes kisregényhez. Itt egy fontos probléma, ma talán a legfontosabb, és félek, hogy nem tudok kellő erővel írni.

Mennyire szeretnék becsületesen és nagy erővel írni róla!

JULIAN SZEMJONOV

1. A Keleti Intézetben tanultam, tanársegédeskedtem az egyetemen Rejszner professzor — a néhai Larisza Rejszner fivére — mellett. Afgán nyelvet tanítottam. Mellesleg novellákat és kisregényeket íram. Írtam a térdre kényszerített Berlinről, ahol 1945 tavaszán jártam, írtam a személyi kultusz nehéz éveiről, festőkről és zeneszerzőkről, akiket láttam, akikkel együtt éltem. 1955-ben elvittem ezeket az elbeszéléseket az Ogonyokba N. N. Kruzskovhoz, ő azután egy hónapra a tadzsikisztáni hegyekbe küldött, hogy megismerjem a mai életet. Ezután jött az újságírói munka itthon és a fordítói-újságírói munka külföldön. Első elbeszéléseimet a Znamja közölte. 1958-ban íródtak ezek, miután sokat jártam a tajgán.

2. Korunk legaktuálisabb témájának a közérdek tiszteletét tartom, a felelősséget mindazért, ami a világon történik. Ami az élet tanulmányozását illeti, magát a kérdés feltevését is kissé mesterkéltnek érzem. A trigonometriát vagy a nyelvészet problémáit

lehet tanulmányozni, az életet élni kell, aktívan kell benne résztvenni. Véleményem szerint az írónak nem annyira az a dolga, hogy tanulmányozza az életet, mint az inkább, hogy építse és átalakítsa.

3. Az írónak az a kötelessége, hogy becsületesen, a végletekig becsületesen, abszolút becsületesen dolgozzék. Megengedhetetlennek tartom, hogy a jó hőssel rossz irodalmat takargassunk. Nem szabad a téma aktualitására spekulálni.

4. Puskin, Dosztojevszkij, Csehov, Hemingway, Remarque, Böll hagyományai állnak hozzám legközelebb. Mindenféle formakaresésből a keresésében látom a legnagyobb távlatokat.

A szovjet irodalmároknak, és pedig Tvardovszkijnak, Babelnak, Solohovnak, Ehrenburgnak, Tyihonovnak, Visnyevszkijnek, Bagrickijnak, Majakovszkijnak, Alekszej Tolsztojnak, Mandelstamnak, Zsosenkónak és sok másnak — mindnyájuknak hálás vagyok azért, amit írtak. Abbó Itanultam, amit írtak.

Az irodalomban a legjobb tanulási forma a magántanulás.

6. Jelenleg anyagot gyűjtök egy nagy regényhez. *Az apák fiai* lesz a címe. Fő témája a nemzedékek egymáshoz kapcsolódása. Cselekményének színtere: a Sarkvidék, Afganisztán, Kamcsatka, Tadzsikisztán, a Szajani-vidék, Moszkva. Főhősei: kortársaim.

(Fordította: Kövendi Dénes)

Jimmy Porter világa

(Az új angol dráma)

George Devine, a Royal Court Theatre merész igazgatója 1956-ban egy apróhirdetést tett közzé a The Stage-ben. Új darabokat kért új íróktól, s küldtek sokat, amelyeknek nem vehette hasznát. De az apróhirdetésre küldött darabok között volt egy, amely az angol színpadot felrázta viktoriánus és edwardiánus hagyományokhoz tapadt, tespedő nyugalomból: John Osborne *Look Back in Anger*-e (Nézz vissza haraggal) volt az a színpadi csatakiáltás, amely a háború utáni években öntudatra ébredt új nemzedéknek egy letűnő, hanyatló, de hatalmához és szellemi vezetéséhez mereven ragaszkodó társadalmi rend ellen összegyülemlett gyűlöletét kirobbantotta. Az angol irodalom, amely Richardson óta a regényben kereste és találta meg ösztönös műfaját¹ Osborne nyomában a dráma felé fordult. Az új nemzedék — túlnyomórészt olyan munkásszármazású, negyven éven aluli írók, akik a mellőzöttek és kimaradtak: az „outsiderek” szenvedélyes és fékezhetetlen dühével esküdtek az uralkodó „Establishment” ellen, nem szoríthatta érzelmeit a nyomtatott betű csendes, fegyelmezett rendjébe. Az indulat visszhangját csak a színpad akusztikája verhette tomboló csatakiáltássá. Csatakiáltássá, amely mögött nem álltak rendezett hadoszlopok. Mert Osborne, s akik körülötte és nyomában felbukkantak — Kingsley Amis, John Wain, Colin Wilson, Bill Hopkins a prózában, Shelagh Delaney, Brendan Behan, John Arden és a többiek a színpadon, akiket a klasszifikálás egyszerűsítő módszerével a „dühöngő fiatalság” mozgalmi jelzőjével pecsételtek meg —, semmiféle irodalmi csoportot sem alkottak, és nem fűzte össze őket semmiféle társadalmi vagy politikai ideológia. Ami az új angol drámát, az Osborne óta a színpadon tomboló lázongást minden változatossága és különbözősége mellett mégis valamilyen egységes és összefüggő jelenséggé avatja, az a közös társadalmi-lélektani állapot, amely a háború utáni családott és kiábrándult fiatalságot élesen szembefordította nemcsak az uralkodó osztályokkal, hanem azzal a civilizációval is, amelyet annak szelleme kialakított. A „mozgalom” szó aligha jellemző erre a jelenségre — mondhatnók inkább földrengésnek,² amely ledöntötte a hagyományos angol színház középosztály-drámáinak kulisszáit, és feltárta a színpadot a társadalom aljáról és pereméről felbukkanó egyszerű emberek életerőtől duzzadó, üde, közvetlen nyelven megszólaló problémái előtt.

Az angol színpad a századforduló óta mereven ragaszkodott a kollokvialis dráma, az irodalmi dráma műfaji hagyományaihoz. A dráma vizionárius

¹ R. LIDDEL: *Treatise on the Novel*, London, 1947.

² J. R. TAYLOR: *Anger and After*. London, 1962. 11. Methuen

művészetét a szavak művészete váltotta fel, s ott, ahol valamikor karddal és gyilokkal vívták a shakespeare-i szenvedélyek csatáját, szócsatává finomultak a szenvedélyek. Bernard Shaw a költői színpad meggyőző erejében kételkedve, hosszú előszóval és utóhanggal magyarázta darabjainak didaktikus céljait.³ A társadalmi konvenciók megfélemlíthetetlen ellenfele irodalmi színműveivel nem is tudta megtörni az angol drámai konvenciókat. És nem sikerült ez Yeatsnek, T. S. Eliotnak vagy Christopher Frynek sem, akik a verses dráma költészetét ezoterikus miszticizmussal, wilde-i színporkázással, néha meghökkenítő trivialitásokkal igyekeztek beágyazni a középosztály kedvelt szalon-légtörének hagyományába. Auden és Isherwood, Robert Audrey verses drámái már az új nemzedék csalódását, kiábrándulását szóltatták meg, de végül is a verses dráma színpadáról a késő-viktoriánus és edwardi évek kifinomult nyelvén csupán egy letűnő társadalom szellemisége, ízlése és idegállapota tárult a néző elé.

A második világháború utáni új nemzedék olyan új valósággal került szembe, az emberi állapotnak olyan elhagyatottságával és védtelenségével, amelynek megsértését legkevésbé azoktól várhatta, akik egy megrendíthetetlennek hitt társadalom olimposzi magasságából tekintettek le. Az új drámának mélyebb rétegből kellett felfakadni.

A mélység dimenziója az angol színház történelmében a shakespeare-i drámát jelenti. Az angol társadalom vetületében pedig jelenti azokat, akik az uralkodó osztály: az *Establishment* keretéből kirekedtek, az „outsidereket”, a lemaradottakat, akiknek magatartását a jól megszervezett, belterjes uralkodó társadalommal szemben érzett gyűlölet és megvetés, irigység és vetelkedés szabja meg. A nyelv mélységében a dialektusok és slangek világát, ahol a nyers, buja, csiszolatlan, de élesen és keményen kifejező beszéd terem.

A Shakespeare-drámák újabb színpadi rendezése — főképpen Granville-Barker óta — abból a felfogásból ered, hogy Shakespeare darabjai *színpadi* művek, amelyek nem a naturalizmus illúziókeltésre törekvő beállításában, hanem klasszikusan színpadi, azaz vizionárius hatásukban érvényesülnek. Ez a felfogás sok merész színpadi „formabontásra” ingerelt; a naturalizmus elvetése a színpadi dekoráció lebontása felé mutatott, az „igazi Shakespeare” felfedezése érdekében az Erzsébet-kori színpad rekonstrukciója felé közeledtek, megfélemlítve, arról, hogy Shakespeare-nak a „wooden O”, a fából tákoltszínpad „szűk tyúkketrec” volt, nem pediglen valami olyan tökéletes építmény, amelyen a drámai vízió teljes hatásában érvényesülhet. Mindenesetre azok a kísérletek, amelyek a Shakespeare-drámák előadásában az irodalmiság csökkentésére és a víziós hatás fokozására törekedtek, megtermékenyítették az új angol drámaíróknak azt a merészségét, hogy szakítva a színpad stílus konvencióival, szabadabban, kötetlenül, a színpadi játék látomást keltő hatására bízva fejezzék ki magukat. Ahogyan Laurence Olivier Coriolanus halálос elestében fejfel hátra zuhant a háromméternyi magasságból, az olyan dermesztő hatást váltott ki, amilyent a shakespeare-i szöveg olvasása sose érhet el. Amikor Harold Pinter *Birthday Party*-jában Stanley a nyakába akasztott játékdobot eszelős kétségbeeséssel veri, a félelem a velőig hatol, nyugtalanul lüktet a képzelet. A színpadon már nem a beszéd uralkodik, hanem a játék, a dráma irodalmi tartalma elhomályosul a színpad látomásos revelációja mögött. Színészek ragadták kezükbe a tollat, és fellázkodtak a dráma ellen,

³ D. DAICHES: *The Present Age*. The Crescent Press, London, 1958.

amely a színpadi játéknak kezeletet mozgató erejét a csiszolt szöveg szabatos kifejezésével pótolta, amelyekben olyan szerepeket kellett játszani, amelyek idegenek voltak az ő életüktől. John Osborne, Harold Pinter, John Whiting, Alun Owen színészek voltak, mielőtt drámaírók lettek.⁴

Az új dráma abból a mélyebb rétegből fakadt, amely ellensége a kifinomult szellemeskedésnek, amelynek szívét nem lágyítja meg a gyöngysor-hulámzású verssorok zenéje. A mélyebb réteg — angol vetületben — nem föltétlenül a proletariátusra vonatkozik, jóllehet sokan jöttek onnan: Arnold Wesker is, Shelagh Delaney is. A „mélyebb réteg” az *outsidereké*, akik bárhonnan jöttek, kívül maradtak — kívül minden akár elfogadható, akár elfogadhatatlan renden, kívül a megérthető és elviselhető érzésvilágon, kívül minden közösségen és bezárva az áttörhetetlen magányosságba. „Az outsider világában nincs józanság, nincs rend; ez a világ reménytelen, de az igazságot mégis mindenáron el kell mondani, ha azt akarjuk, hogy a világ rendje valaha helyreálljon,” — mondja Colin Wilson *Az Outsider* című könyvében, amelyben a „dühöngő fiatalok” lélektanát igyekezett megmagyarázni.⁵

Amilyen ütemben bomladozott a viktoriánus és edwardiánus eszmények Angliája, repedezett az Establishment szellemi és társadalmi egysége, úgy jutottak szóhoz az outsiders, a társadalom peremére szorult, örökké és mindennel elégedetlen elemek, akik hol a társadalom, hol az ösztön mélységéből vagy a tudatalatti mélységéből kiáltottak, — mindenestre valami olyan mélységből, ahonnan dionüzoszi magatartásuk sugárzása emelte fel őket és dühös, hagyományt és konvenciót fenyegető gesztusaikat.

A szalon letűnt a színpadról, és elfoglalta helyét a konyha: a King's angolsága helyén felhangzott az ír dialektus, a norfolki paraszti idióma, Shelagh Delaney *A Taste of Honey*-ében (Egy csepp méz) az amerikanizált néger-nyelv, Arnold Weskernél a whitechapeli zsidós-angol, John Arden *Live Like Pigs*-ében a cigány, Osborne-nál, Willis Hallnál, Harold Pinternél, Ann Jellicoe-nál a cockney, a hulgán-nyelv — az angol outsider-világ minden tájszólása. G. Wilson Knight, a kitűnő Shapkespeare-kutató szerint az új angol drámára semmi sem olyan jellemző, mint ez a dialektusok mélyéből jövő nyelv,⁶ amelyet nem rontott meg a kifinomult nyelvészkedés, amely szinte a fülünkbe kiáltja a természetes, mesterkéletlen, étellel teli valóságos szándékot.

Dehát Synge, O'Casey nem írtak-e ír dialektusban anélkül, hogy szorosabban odacsatolhatnánk nevüket az új angol dráma szerzői közé? És a naturalista drámában egyáltalán nem volt ritkaság a dialektusok felhasználása, hiszen az egyik eszköze volt a szerepek naturalista jellemzésének. A nyelvnek az új angol drámában elfoglalt szerepe nem abban van, hogy — megszólal, mert hiszen a kómikum, a társadalmi osztálykülönbség és más irodalmi feladatok megoldásához az írók a dialektust régente is felhasználták. Az új angol drámában a dialektus nem a naturalista illúziókeltés eszköze, hanem az emberi szituáció lényegéhez tartozik: ez a különbség Synge és Brendan Behan között. Ott az irodalmi kifejezés tökéletességét szolgálta, itt színpadi feladatot tölt be: látomást kelt. Ezért nem tűnik fel, ha Shaw-nál a pincér ugyanolyan nyelven beszél, mint a vendég, de ha Sarah Kahn Wesker trilógiájában a BBC angol nyelvén beszélne, a dráma elvesztené megragadó, őszinte emberi tartalmát. Ez a nyelv éppen olyan természetesen hangzik az új dráma „Kitchen Sink”

⁴ J. WAIN: *Essays on Literature and Ideas*. Macmillan, London, 1963. 16.

⁵ C. WILSON: *The Outsider*. Gollancz, London, 1958.

⁶ G. WILSON KNIGHT: *The Kitchen Sink*. Encounter, 1963. December.

— konyhai mosogató-öblítő — proletár környezetében, mint Oscar Wilde, vagy Galsworthy nyelve a századforduló szalónjaiban. Az új angol dráma nyelve szorosan az új írónemzedék naturalista-realista felfogásából és outsider-környezetének ábrázolásából fakad. Ez a nyelv dísztelen és faragatlan, és mégis poétikus: látomást kelt.

A mélyből felbuzgó új angol dráma sem csupán az anyaföld forrásaiból táplálkozott, és a vállalkozó kedvű londoni színházak sem kísérleteztek volna ismeretlen fiatal emberek ismeretlen darabjaival, ha a kontinens és Amerika színházai réges-régen túl nem léptek volna az angol színpad konzervatív ütemét. Távlatabbról Brecht epikus drámájának sűrű vitalitása, politikai kinyilatkoztatása hatott el az angol színpadra, — bár inkább csak formai befolyását érezzük John Arden, Shelagh Delaney, sőt Arnold Wesker egyes darabjain és főképpen Joan Littlewood dramaturgiai innovációin. Az ember magányosságának, a halálfélelemnek, az emberi kapcsolatok hiányából származó szellemi és érzelmi bénultság állapotának Samuel Beckett-i hangulata Harold Pinternél, — Jonesco vizuális szimbolizmusa, a groteszkség komikumáig lebontott és felboncolt abszurd életérzés Pinternél, N. F. Simpsonnál, Ann Jellicoe-nál szembetűnő. De a kontinensről érkező áramlatokat nem szabad túlbecsülni; az angol színpadra sokkal mélyebb hatást gyakorolt az új amerikai drámaírás, amely reális alakokat, reális környezetben állított a színpadra, és társadalmi jelentőségre célzó törekvésében felbontotta a színpadi és nyelvi konvenciókat. Arthur Miller szókimondása, az emberi szituációkat merész őszinteséggel ábrázoló realizmusa mély nyomot hagyott az új angol drámában: *Az ügynök halálára* emlékeztet Osborne *Komédiása*⁷ éppen úgy, mint Robert Bolt *Virágzó Cherryje*.⁸ *A Salemi Boszorkányok* története támadt fel John Whiting *Az ördögökjében*⁹ és a *Hétfőtől hétfogig* műhely-világa Arnold Wesker *A konyhájában*.¹⁰ Miller hatása lendítette át az angol színpadképet a kisember felé, Clifford Odets *Leftyre várunkjának* áradó szocialista propagandája termékenyítette meg Arnold Wesker politikai drámaírását: a trilógiát, *Chicken Soup with Barley* (Tyúklevés gerslivel, 1958), *Roots* (Gyökerek, 1965), *I'm Talking about Jerusalem* (Jeruzsálemről beszélek, 1960), — amelyben az író transzfigurációja, Ronnie Kahn az őszinteség tiszteletreméltó merészségével egy kommunista család történetében vall a csalódások és kiábrándulások keserűségében edzett, megtörhetetlen kommunista meggyőződéséről. De követőre talált Tennessee Williamsnek az érzelgősséget és szexuális erőszakosságot gondos mértékkel keverő tehetsége is, s talán éppen Williamsnek tulajdonítható, hogy a szexuális puritanizmusból lassan kivetkező angol színpad a neofiták mohóságával vetette rá magát a nemi aberrációk — homoszexualitás, erőszak — exhibicionista divatjára (Shelagh Delaney, Robert Bolt, Whiting stb.).

Az új angol drámának nemcsak történelmi származását, hanem születésének pontos időpontját is megállapíthatjuk: 1956. május 8-a volt az a nap, amikor a Royal Court Theatre bemutatta John Osborne (sz. 1930) *Look Back in Anger* (Nézz vissza haraggal) című darabját. Ezen a napon „új élet és feszültség költözött a Shaw és Galsworthy óta téli álmát álmodó angol szín-

⁷ J. OSBORNE: *The Entertainer*. 1957.

⁸ ROBERT BOLT: *Flowering Cherry*. 1957.

⁹ JOHN WHITING: *The Devils*. 1961.

¹⁰ ARNOLD WESKER: *The Kitchen*. 1961.

padra”.¹¹ A Royal Court Theatre színpadán felharsant Jimmy Porter rikoltó kúrthangja, oktalan és értelmetlen dühöngése, gyermekes toporzékolása. Ez a kúrthang, ez a toporzékolás egyszeriben ledöntötte az angol színpadi-konvenciók Jerikó-falait: a színpad megszűnt a kinyilatkoztatás szószékének lenni éppen annyira, mint megszűnt gyönyörködtetni a szavak varázssával. A széles, hősi gesztusok az „outsider” kétségbeesett vergődésébe torzultak.¹²

Jimmy Porter világa olyan feszültséggel tölt meg, amelynek okát és magyarázatát hiába találhatjuk: elég annyi, hogy magával ragad és lenyűgöz. A színpadon olyan dolgok történnek, amelyekben hiába keressük az igazságot: Osborne igazi tehetsége „az egyet-nem-értésben rejlik”.¹³

Osborne első darabjában, az Anthony Creighton társaságában írt *Epitaph for George Dillon*ba (G. D. sírfelírata) — Osborne 1954-ben írta, de csak 1958-ban került színpadra — még priestley-i mérséklettel és galsworthy-i respektussal vájkált az Eliot-család kispolgári erkölcsiben. A *Nézz vissza haraggal* dühöngő Jimmy Portere mégsem idegen George Dillontól, a rejtélyes idegentől, aki talán félreismert tehetség, talán szélhámos parazita volt, — sírfelírata szerint hiú álmodozó. George Dillon eltűnt anélkül, hogy nyomot hagyott volna maga után, de feltámadt abban a Jimmy Porterben, abban az erősebb lelkű álmodozóban, akinek duzzadó fiatalsága fellázad az élet beteljesületlensége ellen. Dühöng, toporzékol, eltapos, szétzúz mindent és mindenkit, aki és ami a kezeügyébe kerül, magának követeli a sikert, amelyet nincs ereje megszerezni, proletárszármazásának olthatatlan gyűlöletével és undorával lázad az uralkodó középosztály, az Establishment ellen, a hagyományok és szokások, és az azokból fakadt érzelmi és értelmi világ ellen. Minden hangja, minden mozdulata tüntetés a társadalmi rend ellen; gyötri és eltaszítja a feleségét, akit szeret, diplomával zsebében utcai cukorkaárus lesz, hogy gúnyyá tegye az „úri” társadalom szimbólumát: a diplomát. Jimmy Porter világa a féktelen dühöngés, harag, nyugtalanság világa — de ez a robbanó „egyet-nem értés” a virágzó, étellel teli fiatalság mély megérzéséből támad. Colin Wilson és G. Wilson Knight Hamlet reinkarnációját látják benne, a félelmetes szellemi erőt, amely visszariad a megoldástól, a cselekvéstől, — John Russel Taylor Jimmy Porterben a két háborút megelőző nyugalmas edwardi korszak nosztalgiájának szimbólumát ismeri föl.¹⁴ Annyi bizonyos, hogy abból a hang-orkánból, amellyel Osborne szövege betölti a színpadot, magával ragadó életerő harsog, a kiábrándult fiatalság lázadó hangja, amely nem mutat előre és nem ajándékoz meg semmiféle tanulsággal, de élénk tárja a sorssal elégedetlen ember szituációját abban a színpadi látomásban, amelynek hatását kiműveltebb és irodalmbibb szöveg alighanem csak csökkenthetné. Jimmy Porter nem tárja föl egy új világ perspektíváját, de beletapos abba a régibe, amelynek konvenciói szellemi és érzelmi bilincsben tartják a kirobbanó életet. Ez Jimmy Porter világa: a vészjel, amely megtermékenyíti a jövőt. A *The Entertainer* (A komédiás, 1957) Archie Rice-e sem valami tragikus alak: de abban a jelenetben, amelyben a hazug illúzióiba menekülő vén komédiás megtudja, hogy fia elesett Szueznél, és fájdalmában egy régi blue-t énekel, a hatásos felvonásvég könnyeket csal a nézők szemébe. Lehet, hogy Archie meg-

¹¹ GASCOIGNE BAMBER: *Twentieth Century Drama*. Hutchinson, London, 1962.

¹² C. WILSON: *The Age of Defest*. Gollancz, 1959.

¹³ TYNAN KENNETH: *The Angry Young Men Movement*, 1958.

¹⁴ C. WILSON i. m., G. W. KNIGHT i. m., J. R. TAYLOR i. m.

hatottsága is csak komédiázás, mint egész élete volt, de az is lehet, hogy a vén komédiást megtörte fia eleste. Archie Rice nem született a halhatatlanságnak, — Jimmy Porter sem, de ők tárták fel az angol színház kapuit az egyszerű emberek egyszerű életének keserű tragikuma előtt. Osborne utolsó darabja, a *Luther* (1962) krónikás darab, Luther lelki küzdelmeinek krónikája. Osborne nyelve keményebb és kifejezőbb lett, az érzelgős, melodramatikus hatáskeltések elmaradtak. A *Nézz vissza haraggal* és *A komédiás* naturalista ábrázolásától is elfordult egy irodalmibb költőiség felé. A *Luther* Osborne legnagyobb igényű műve, többet ígér az előzőknél, de hiányzik belőle az a felfedező erő, amellyel Jimmy Porterével elsőnek vitte az angol színpadra a mai embert, félelmeivel, gondjaival, vágyaival és szenvedélyeivel.

Arnold Wesker (sz. 1932) ellentéte Osborne-nak. Nála az emberi szituáció társadalmi problémává tágul, s amíg Osborne csak érez és felfog, addig Wesker ítél. Wesker félreérthetetlenül szókimondó, darabjai „személyes ügyek”: az író élményeinek tanulságából leszűrt üzenetek a társadalomhoz. Nem véletlen, hogy darabjainak hőse maga az író, a *Kitchenben* Peter, a trilógiában Ronnie Kahn, a *Chips with Everythingben* Pip. Wesker műve ön-életrajzi kísérlet a szocializmus, fanatizmusa és a gyakorlat közötti szakadék¹⁵ felől fenyegető veszély áthidalására. Wesker világa egy lépcsővel Jimmy Porter világa alatt fekszik, ez a harcoss proletariátus világa, amelyet bonyolult intellektuális vágyak és igények nem kavarnak fel, amelyet a hétköznapiok küzdelme és megaláztatása tölt be és a szocializmus reménye vigasztal. „Shakespeare számára lehetett a világ színpad, az én számomra azonban konyha, ahol jönnek-mennek az emberek, és nem maradhatnak elég soká ahhoz, hogy megérthessék egymást, és a barátságok, szerelmek, ellenségeskedések éppoly gyorsan merülnek feledésbe, mint ahogy megszülettek.”¹⁶ Mintha csak Miller *Hétfőtől—hétfogjéig*ének bölcséletét hallanánk. Ez a „Kitchen Sink” — a konyhai öblögető-mosogató világa, amelynek nyomorúságos, áporodott levegőjű színét Wesker tárta föl a szalon-vígjátékok és verses-drámák finnyás közönsége előtt.

A magyar származású Arnold Wesker „trilógiája” — *Tyúklevés gerstivel*, *Gyökerek* és *Jeruzsálemről beszélnek* — egy whitechapei kommunista zsidó család, a Kahnok történetét mutatja be 1936-tól 1959-ig. A család lelke Sarah, az anya, tisztalelkű és szenvedélyes kommunista, aki agitatori eréllyel tüzeli harcra lomha férjét és a szocializmus ígéretének fényében reménykedő gyermekeit. De az ifjú forradalmárok nyárspolgárokká vénülnek, a lángoló idealizmust belepi a kiábrándulás, a hétköznapi érdekek pora. A *Gyökerekben* egy norfolki maradi parasztcsalád kapzsi, lélektelen élete tárul fel előttünk, — ez a whitechapei kommunista család antitézise. A *Gyökerekben* Ronnie nem jelenik meg, csak abban a szuggesztív szellemi hatásban, amit Beatiere gyakorol: az ő szavait idézi Beatie, az ő eszméi körül ütköznek össze a Bryantok, — mintha a szocializmus vérvörösen kelő napja sugározná be a norforki parasztház kopott homályába, Wesker politikai üzenete költői látomássá tágul. A *Jeruzsálemről beszélnekben* Wesker optimizmusa megtörik. Dave Simmonds, Ronnie sógora és gyermekkori politikai ideálja, a spanyol polgárháború egykori hőse is leteszi a fegyvert, miután egy William Morris-szerű szocialista család-egységgel kísérletezett, — egy „új Jeruzsálemmel”. Wesker lángoló szocialista hitvallása a trilógiában végül is gyötrelmes aggodalmak, csalódások

¹⁵ L. GASCOIGNE BAMBER i. m.

¹⁶ ARNOLD WESKER: a *The Kitchen* bevezetésében.

és kudarcok sorozatában oldódik fel és kielégítetlenül hagy. De az egyszerű emberek egyszerű életének ez a bemutatása, a népben rejlő bűn és ártatlanság, humor és bátorság megszólaltatása, nyelvének vitalitása és folklorisztikus gazdagsága Wesker trilógiáját az új angol drámairodalom egyedülálló alkotásává emeli, amelynek szerkezeti hiányait bőven pótolja az író vallomásszerű őszinteségének vonzóereje.

A *konyha* megelőzte a trilógiát, de csak utóbb került színpadra. A Miller hatása alatt írt „konyhai életkép” a nagyipari társadalom elnyomított, féltékenységekbe és vetélkedésekbe demoralizált „sötét Afrikáját”, a serkenő vad ösztöneibe fulladó proletáreléletet mutatja be, az ébredő öntudat tikkasztó harcát a rabszolgaság ellen. A weskeri feszültség, a két világ idegenségének, meg nem értésének és kiegyenlíthetetlenségének konfliktusa a vendéglő tulajdonosának utolsó szavaiban éri el forrpontját: „Nem tudom, mit adhattam volna még ezeknek az embereknek? Ők dolgoznak, esznek, én pénzt adok nekik. Ez az élet — nem? Vagy nem így van? Mit kívánhatnak még ezen kívül?!” Ez a drámai tétel A *konyhában* még nincs fellazítva olyan dogmatikus vitákkal, mint Wesker későbbi műveiben és naturalisztikus előadásából hiányzik a képzeletnek az a gazdagsága is, amely a *Gyökerek* politikai üzenetét poétikussá emeli. A *Chips with Everything* (Mindenhez sültkrumplit, 1962) brechti utánérzésű antimilitarista drámai balladában azután a weskeri színpadnak az idealizmus és a gyakorlati élet szakadéka felett vergődő jóhiszemű agitációja megtorpan. Pip, az osztályát megtagadó úrifíú, aki egyszerű újoncnak áll be, hogy munkásosztálybeli bajtársaival átmelegedve azok szellemi vezére legyen az uralkodó társadalmat, az Establishment-et képviselő tisztek gőgös militarizmusa ellen. Chas-szal, a munkásfiúval folytatott vitájában felismeri, hogy sosem fogják egymást megérteni. Beadja a derekát, tiszt lesz és visszaáll a rendbe, amelyet elhagyott. Mind a trilógiában mind A *konyhában* Wesker politikai üzenete elhalkul és színét veszti a dráma logikus feloldásában.

Amíg Osborne és Wesker előtt a Royal Court Theatre és George Devine nyitotta meg az utat, Brendan Behan (1923–1963) és Shelagh Delaney (sz. 1939) a Theatre Workshop színpadán a szocialista dráma rajongó rendezőjének, Joan Littlewoodnak pártfogása alatt bontott szárnyat. Joan Littlewood a szabad színpad fanatikus híve, a brechti drámai formák követője volt, és dramaturgiai elméletét szerzőire is rákényszerítette. A darabokat apró jelenetekre szabdalta, állandó mozgást vitt a színpadra, hangsúlyozta a groteszk és kómius elemeket. Érdeme, hogy az új, vitalitástól duzzadó, szociális bátorsággal fellépő írókat színpadra segítette, de hatása nem mindig volt szerencsés. Brendan Behan első darabja, a *Furcsa fickó* (The Quare Fellow, 1956) komor és riasztó: színe a börtön, ahol egy elítélt kivégzésére készülnek. A *Furcsa fickó*, az elítélt nem jelenik meg a színpadon, de Brendan Behan ír dialektusának szívetmarkoló suttogásában és panaszhangjaiban megszólaló rabok tiltakozásából megértjük, amit a halálraítélt mondani akart. Második darabjának A *túsznak* (The Hostage, 1959) már nem vált javára a Theatre Workshop tolmácsolása. Ebben az eredetileg ír nyelven írt darabjában O’Casey korai stílusára emlékeztet azzal, hogy az angolok által halálraítélt ír felkelő életéért egy írországi bordélyházban elfogott és túszul tartott, politikáról mitsem tudó angol katonai kivégzését humoros környezetbe helyezi. De amíg O’Casey humora jóindulatú, és a valóság furcsa helyzeteiből táplálkozik, addig a brechti színpad konvencióira Joan Littlewood szándéka szerint átírt Behan-darab alakjai erőltetettek, konvencionális maszkok: a dudás

hazafi, a homoszexuális bajtárs; az Űdv Hadsereg bárgyú dallamait éneklő nő, a fölösleges és esetlenül ható betét-dalok a vizionárius erővel megragadott témát ellaposítják és a drámai feszültséget frivolizálják.

Pedig Behan ennek a támadó, az uralkodó társadalom eresztékeit feszítő új drámaíró-nemzedéknek egyik legtehetségesebb tagja volt, amint annak indult Shelagh Delaney is (sz. 1939), akinek első darabját, az *Egy csepp mézet* (A Taste of Honey, 1958) ugyancsak a littlewoodi naturalizmus fosztotta meg a darab alapjául szolgáló novella lüktető költészetétől. Jo fékezhetetlen és javíthatatlan gyermeke a londoni nyomorvilágnak. Anyja, akit férje elhagyott, egy autóügynökkel „nászutazik”, Jonak egy átfutó néger tengerésszel volt viszonya, akit emlékeiben a „fekete hercegnek”- nevez, és akitől gyermeket vár. Egyetlen barátja egy homoszexuális fiú, Geoffrey, aki egyébként a darab egyetlen józan szereplője. Tennessee Williams szenzácionalizmusa támad fel ebben az angol életképben, az erőszak és patológikus szexualitás exhibicionizmusa, amelyet Jo érzelmeinek őszinteségéből eredő bátorsága old föl színpadképessé. Jo alakját megszépíti az író szeretete, de drámai szuggesztivitása arra a színpadi innovációra szorul, amellyel az osborne-i düh és a weskeri profétizmus után bemutatja azokat, akik a nyomor és megaláztatás szenvedéséből primitív, orgiasztikus vigaszba menekülnek. Delaney második darabja, a *Szerelmes oroszlán* (The Lion in Love, 1960) a littlewoodi hatás alatt széteső humor-parádé lett, utcai nővel és stricijével, pletykálkodó szomszédokkal, reklámtáblás hittérítővel. A Theatre Workshop rendezésében a vásári humor függönyt vont a drámai vízió elé.

„Úgy írok, ahogy az emberek beszélnek”, — mondta Shelagh Delaney egy nyilatkozatában.¹⁷ Az új dráma konstrukciós problémája lett annak a nyelvnek a felismerése, amelyet a szereplők beszélnek, és amely irodalmibb szintre emelve, a darab lelkét fagyasztaná meg. Jo nem beszélhet más nyelven, mint a londoni slumök nyelvén, Wesker parasztjai hitelüket vesztenék, ha nem norfolki dialektusban szólalnának meg. John Arden (sz. 1931) *Úgy élnek, mint a disznók* (Live Like Pigs, 1958) c. darabjában egy nomád cigány-család megbotránkoztató, erőszakos, összeférhetetlen életét mutatja be abban az új házban, ahová a hatóság jószándéka költöztette őket. Újra egy „outsider” réteg jelenik meg a színpadon — most már olyan mélységből, ahová az angol társadalom nem ér el. Ezek az outsiders már nem az Establishment ellen dühöngenek, nem a szocializmus várokozásában lázadoznak, nem a konvencionális erkölcsi rend béklyóit szaggatják le magukról: az ő ellenfelük a tisztos, rendszerető lakótárs, a civilizáció. A darab ereje az a nyers, feltartóztatatlanul iramló nyelv, amely a külvárosi ház udvarát idegen és érthetetlen szokások és erkölcsök látomásával tölti be. A *Musgrave őrmester táncában* (Sergeant Musgrave's Dance, 1960) Arden „outsider”-e messianisztikus méreteket ölt. Musgrave őrmester három katonájával hazatér a gyarmati háborúból, és magával hozza bajtársa, Billy Hicks csontvázát, akit lelőttek a harcokban és akinek halálát őt bennszülött kivégzésével torolták meg. A felháborodott Musgrave fanatikus bosszúra készül: az őt bennszülöttért huszonöt angolt ítél halálra — a polgármestert, a papot, a gyárost, kereskedőket, annak a polgárságnak jellegzetes képviselőit, akiket felelőssé tesz a háborúért. Toborzás ürügye alatt összehívja a városka népét, és egy póznára húzza fel Billy Hicks csontvázát, a bosszúállás szimbólumát. De az első áldozat

¹⁷ I. L. KITCHIN i. m.

az az ártatlan bajtársra lesz, aki elárulja a tervet, mert undorodik az emberöléstől és erőszaktól. Dragonyosok jelennek meg, Musgrave őrmestert láncra verik, és a nép, amelyért a háború embertelensége ellen fordult, együtt járja örömtáncát a polgárokkal.

Tiltakozás az imperialista háború ellen? Vagy romantikus pacifizmus, amelynek csontváz-szimbóluma messianisztikus intelem a józan emberség felé? A feloldódás nem egyértelmű, de Musgrave őrmester tébolyult fanatizmusának romantikus-naturalista iszonyata és Arden nyelvének robbanó ereje, amellyel a háború elleni tiltakozást a próféták tüzes átkává duzzasztja, ezt a darabot az új angol dráma legmélyebb értelmű alkotásai sorába emeli. Kiábrándító, hogy újabb darabjában a *Boldog révben* (The Happy Haven, 1960) Arden is feladja a harcot, és egy megfiatalító csodaszor biológiai kalandjába keveredik. A pórul járt orvos, akinek kísérleti célra tartott vén páciensei az ételébe keverik a csodaszert, és pólyás csecsemőként ébred fel, elhasznált, kopott humor sikertelen felújítása.

Amíg a *Musgrave őrmester tánca* a háború rémének szimbolikussá nőtt, univerzális látomása, addig Willis Hall *A hosszú, az alacsony és a magas* (The Long and the Short and the Tall, 1959) című darabja az egyéni tragédia mikrokozmoszában leplezi le a háború borzalmát. A japán fogoly és a két angol katona halálos kalandja a dzsungelben — együtt bujkálnak, vándorolnak, barátkoznak, emberséges társakká válnak, vidám cockney-humorról emlegetik béke-életük derűjét, de végül a két angol a fegyelem hipnotikus kényszere alatt, az önvédelem kegyetlen uszítására lelövi a foglyot, — a háborúnak a lelkiismeretet beszennyező, undorító konfliktusát idézi. Csakhogy a háború gyűlölete vagy az antimilitarizmus az új angol drámában nem mindig támaszkodik erkölcsi ítéletre. Néha, mint Robert Bolt (sz. 1924) *Virágzó Cherryjében* (Flowering Cherry, 1957) csupán Jimmy Porter világának multat megvető, dühösen ellentmondó magatartásából fakad. Cherry fia azt mondja apjáról: „Ostoba, akit a háborúban kitüntettek!” Így kiáltott fel George Dillon is, amikor felkapott egy arcképet, amely a családnak a háborúban elesett fiát ábrázolja: „Te hülyeképzű fattyú!” Musgrave őrmester a háború iszonyú és borzalmas bűnét iszonyú és borzalmas büntetéssel akarja megtorolni, míg a dühöngő fiatalság frivol szitkozódással, amely a tiszta érzelmeket és érzékeny hagyományokat is sérti. Egyébként Cherry álmodozó vén bolond, akárcsak Loman Miller darabjában, *Az ügynök halálában*. A falusi élet szépségeiről, a természet pompájáról, a gyümölcsfákról álmodik, de amikor végre álma megvalósulhatna, kiderül, hogy az is hazugság volt, ürügy arra, hogy fellengősen sajnáltassa hitvány kis életét: inkább marad a biztosító társaság ügynöke, minthogy falura menjen. Akárcsak Horáciusz Cherryje, Alfius, az uzsorás, aki a falusi életről álmodozik és aközben zavartalanul folytatja uzsorás mesterségét. Az álarc lehullt, családi élete összeomlik, Cherryt elviszi nyomorult beteg szíve. De amikor gyermekei megvetéssel beszélnek apjukról, felesége tiltakozik: „Elég baja volt, pedig igazán kitűnő ember: tisztelettel bánjatok vele! Értitek?! Tisztelettel! Tisztelettel!” Ezt a szót a dühöngő fiatalság nem ismeri.

A vitalitásnak ez a hiánya, a beletörődés a megmászhatatlanba, amelylyel szemben hiába menekülünk illúzióinkhoz, hiába küzdünk jószándékkal, Bolt gazdag témavilágának visszatérő motívuma. Az *Aki mindég helytáll* (Man for all Seasons, 1960) Morus Tamás tragédiája. Morus Tamás erkölcsi tisztasága a darabot a nagy tragédiák hangulatával tölti be, de a brechti kísérletből

hiányzik az új angol drámaírás lüktető, magávalragadó irama. *A tigris és a ló* (The Tiger and the Horse, 1960) allegorikus merevségű szerepeiben újra visszatér a beteljesülhetetlen szándékok motivuma. Jack Dean egyetemi tanár felesége, Gwendolyne nem meri aláírni a békefelhívást, mert félti férje karrierjét. Az exaltált nő beleőrül lelkiismereti vergődésébe. Dean nem tehet mást, mint-hogy meggyőződése ellen maga is aláírja a felhívást, hogy megmentse feleségét. De kijelenti, hogy „semmi sem fogja meggátolni az emberiséget abban, hogy használja a bombát, — semmi, amit ti tehettek”. Boltnak sikerült a politikai témát érzelmi szalón-darabbá szűkíteni.

A nemrég elhunyt John Whiting (sz. 1917) az új angol színpad egyik legértékesebb tehetsége volt. Első darabjai (*Saint's Day* 1951; *Marching Song*, 1954) kudarca után visszavonult, és csak Peter Hall biztatására írta meg az 1961-ben színre került *Az ördögöket* (The Devils, 1961). A darab tulajdonképpen Aldous Huxley *The Devils of Loudun*jének (A louduni ördögök) adaptálása és rokon a milleri *Salemi boszorkányokkal*. Urbain Grandier, a felvilágosult, bátor louduni pap szembeszáll az Egyház hatalmával és az amögött meghúzódó középkori szellemű, feudális erővel. Egy apácakolostor hiszékeny és befolyásolható nővéreit lázítják ellene és Jeanne nővért, aki a szép pap iránti beteljesülhetetlen szerelmét azzal bosszúlja meg, hogy Grandier-t ördögösséggel vádolja. Grandier-t perbe fogják, és az ártatlan pap bátran vállalja a mártírhálált. Grandier-nek a halál az örök élet kapuja, a létnek értelme és célja a megváltás, amely megnyitja az utat és egy jobb emberiség felé vezet. *Az ördögök* nagy drámai alkotás, amely gondolataival, lélektani motivációval és nyelvének pazar gazdagságával a négyévszázados történetet élő, izgalmas színpadi vízióvá avatta. Grandier mai lázadó a XVI. század jelmezében.

A halál misztériumában fürkészi az élet értelmét Bernard Kops is, akinek *A stepney-greeni Hamletje* (The Hamlet of Stepney Green, 1959) Jimmy Porter világát transzcendentális kulisszák közé helyezi. Stepney Green, a londoni zsidónegyed ifjú Hamletje a heringárus Sam Levy álmodozó, neurotikus Dávid fia, aki megveti a halárus bódét és slágerénekesnek készül, hogy csodásnak vélt hangjával meghódítsa a világot. Dávid, haldokló apja utolsó szavait félreértve, bosszút esküszik anyja ellen, akiről azt hiszi, hogy megmérgezte apját. Apja utolsó üzenete a Jimmy Porter-i világ katekizmusa: „Azt akarom, hogy minden megváltozzon. Azt akarom, hogy valami olyan történjen, ami még nem volt. Azt akarom, hogy a rend minden szála felbomoljon. hogy felkészülhessek új létemre, ha lesz ilyen! Ahová én indulok, ott mindenki olyan legyen, mint te vagy!” Sam meghal, de szelleme visszatér, és két felvonáson át igyekszik hamleti szavakat idéző fiát visszatartani a véres bosszútól. A befejezés happy-endje mindenkit kielégít: Dávid megbékél anyjával, boldog lesz ifjú szerelmével, a halárus bódé is megmarad, Dávid énekes-ábrándjai is teljesülnek, és megnyugodva tűnik el a szellem is, akinek utolsó üzenete: „képzeletben gyűjtogass mindennap, égesd fel a hazugságokat, és itt-ott szíts egy kis forradalmat”. Kops sokatigérő író, és ha stílusát nem lepné el az érzelgősség és hatásvadászó humor, drámai mondanivalója megértőbb visszhangra találhatna. Második darabjának, a *Peter Mann álmának* (The Dream of Peter Mann, 1960) hőse ugyancsak az álmodozó, aki szimbolikus álmában száll szembe a kapitalizmussal és a háborúval. De itt már a lázadás dühös szelleme az álom tétova szimbólumaiba lohad, a realitás meggyőző ereje megtörik a mese irreálitásában. A tisztalelkű Bernard Kopsra emlékeztet John Mortimer rokonszenves, érzékeny drámaszerkesztése is. Mint *A stepney-*

greeni Hamlet konfliktusa Sam félreértett szavaiból — vagy Romeo és Júlia tragédiája a félreértések sorozatából — táplálkozik, úgy *A park rosszabb oldalán* (*The Wrong Side of the Park*, 1960) polgári tragédiáját is az a gyengéd férj tapintatából származó félreértés okozza, amely az asszonyt iszákos, semmi-rekellő első férjének emlékéhez kapcsolja. A szürke, kispolgári élet nyomasztó, érzelmenlküli egyhangúságában az öreg Mr. Lee, a spiritiszta nyugdíjas kiáltása kapcsolja Mortimert az új dráma vizionárius, sístergő áramába: „Kell, hogy legyen még valami! Nem lehet, hogy csak ennyire születünk volna!”¹⁸

De Jimmy Porter világa nem a nyugdíjasok világa, — az új angol dráma még naturalista ábrázolásának megterhelésével, trivialitásainak túlzásaival, eszmei tartalmának hiányosságaival is az ifjúság szertelen, tomboló vitalitásának ábrázolásában nyer igazolást. Peter Shaffer *Öt ujjas gyakorlata* (*Five Finger Exercise*, 1958) is polgári környezetben játszik, és a háttér alig különbözik a konvencionális szalon-darabokétól, nem új a nemzedékek harcának témája sem, ami itt a józan, magaerejéből meggazdagodott egyszerű bútorgyáros és fia között robban ki. De új és merész a hang, új az a szabad szellem, amellyel Clive, a fiú ítélkezik szülei fölött, amely neim elégszik meg a fiatalság megértésével, hanem azt követeli, hogy az új nemzedéknek igazságát elismerjük és higgyünk a valóságnak abban a látomásában, amelyet az ifjúság tár fel. Két újabb, összefüggő egyfelvonásosában: *The Private Ear and the Public Eye* (Ki megy a nő után — ki után megy a nő, 1962) Peter Shaffer több mesterségbeli tudással, de már kevesebb szenvedéllyel mutatkozik be. Ann Jellicoe azután az *Őrült anyám szeszélyében* (*The Sport of My Mad Mother*, 1957) és a *Trükkben* (*The Knack*, 1961) végleg lemond arról a szenvedélyéről, amely ennek az ifjúságnak ha nem is ereje, de vonzó ereje, és az abszurditásig eljutó groteszk dramatizálással a sötét oldalra, a huliganizmusra vetíti a figyelmet. Jellicoe ifjúságának tobzódásában csak indulat van, vad és nyers szexualitás, durva erőszak és vandál kegyetlenség. Jimmy Porter világa az ösztönös élet szimbolikus elemeire szűkül, — vagy ha akarjuk: tágult. A szeráfikus ifjú képe realisabb lett.¹⁹

Az *Őrült anyám szeszélye* egyike azoknak a daraboknak, amelyek 1957-ben elnyerték az Observer pályadíját. A pályadíjat Kenneth Tynan javaslatára olyan új darabokra tűzték ki, amelyek „időszzerűek”: a II. világháború befejezése óta lezajlott évek eseményeiből merítik cselekményüket.²⁰ Ez a korlátozás, amely válasz volt Arthur Millernek arra a vádjára, hogy az angol színpad „hermetikusan elzárkózott az élettől”, a pályázók többségét naturalisztikus kísérletekre szorította. De bizonyos, hogy az Observer serkentésének termékeny hatása volt: a pályadíjnyertes Errol John Trinidadban játszó *Holdszugár a szivárványszín sálon* (*Moon on a Rainbow Shawl*) című művének exotikus környezete, a nyomortanya udvarának színes lakói, a faji előítéletek rabságából kitörő Epf érzelmi konfliktusa, a szereplők nyers, dallamos, szemérmetlen idiomájának változatos ritmusa az új dráma vitalitásának elemeivel gyarapították a színpadot. Itt tűnt fel Ann Jellicoe is, aki az *Őrült anyám szeszélyével* az angol abszurd dráma előfutára lett, és a huligánidiomával, az értelmi cselekvések indulati cselekvésre redukálásával úgy törte át a hagyományos színpadi konvenciókat, mint a jazz a konvencionális zenét. N. F. Simpson *Visszhangzó csengetése* (*A Resounding Tinkle*, 1957) is felborította az angol színpadi

¹⁸ Idézi Sz. SZÁNTÓ JUDIT: Az angol színház új hulláma. Bp. 1963.

¹⁹ W. G. KNIGHT i. m.

²⁰ The Observer Plays, Faber and Faber, London, 1958; KENNETH TYNAN

hagyományokat. A külvárosi otthonban Bro és Middie Paradock bosszankodik, hogy a ház előtt elefánt jelent meg, amelyet ők nem rendeltek. Bosszankodnak, de nincsenek meglepve, — ahogyan az sem lepi meg őket, hogy amikor az öreg Tedd bácsi belép, kiderül, hogy Tedd bácsi nő, — vagy kopognak az ajtón, és üzenetet hoznak Brónak: alakítson kormányt, amire Bro délután hatkor nem hajlandó vállalkozni. A rejtélyes színészek jelenléte a házban, a rendező megjelenése ionescói hatásra utal, de az örültségek meglepetés nélküli, hidegvérű tudomásulvétele, a favicc-szerű furcsaságok természetes visszhangja Thurber karikaturáira emlékeztető groteszk rajza az átlagos angol polgárnak. Szép és megérdemelt sikert ért el a színpadon az ausztráliai Richard Benyon *Vándorló szívek* (The Shifting Heart) c. darabja, amely korunknak milliók szenvedését, orvosolhatatlan fájdalmát: az új hazába beilleszkedni akaró, de durván visszautasított emigránsok tragikus konfliktusát mutatja be.

Meglepő, hogy Kenneth Tynan, aki az Observer-darabok bevezetésében Jellicoe-t és Simpsonsot „forradalmi humorú” írónak jellemezte, később — és éppen akkor, amikor az „abszurd” dráma az angol színpadon valóban forradalmi tüntetéssel jelentkezett Harold Pinter (sz. 1930) fellépésével — Ionescóval folytatott vitájában, ha nem is utasítja el az „abszurdot”, de a kritikai realizmus és a polgári humanizmus oldaláról bírálva, szkeptikus fenntartással foglal állást az új iránnyal szemben. Pedig Harold Pinter „abszurditása” csupán végső felbontása Jimmy Porter egy hanyatló és erkölcsi súlyát veszített társadalom nyomasztó konformizmusa ellen támadó keserű lázadásának. *A házmeister* (The Caretaker, 1960), a *Születésnap mulatság* (The Birthday Party, 1960), *Az étellíft* (The Dumb Waiter, 1960), az *Egy kis fájdalom*, (A Slight Ache, 1961) és *A törpék*, (The Dwarfs, 1961) konfliktusa éppen úgy az „outsider”, vagy outsiders és egy megkövesedett civilizáció áthidalhatatlan és megérthetelen ellentmondásából keletkezik, mint Osborne, Wesker vagy Whiting drámai konfliktusai. De Pinter nem elégszik meg azzal, hogy olyan problémákat vessen fel, amelyeket nem tud megoldani és amelyek ennek a civilizációnak ellenállásával szemben talán meg sem oldhatók. Nem toporzékol, nem dühöng, nem tüntet az erőszak és szexualitás hiú lázadásával. „Ha a mi korunk életformája alapvetően abszurd, akkor minden olyan drámai bemutatása, amely józanságot talál benne, és egészséges megoldásban bíz, erőszakosan leegyszerűsíti a problémát”, szögezi le az abszurd dráma protagonistája, Esslin.²¹ Ilyen értelemben Pinter megalkuvás nélküli, határozott realista.

Amikor Kenneth Tynan egy rádió-beszélgetésben Pinternek azt vetette szemére, hogy darabjainak nincs eszmei tartalma, politikai iránya, szereplőit még a nemi élet sem érdekli, Pinter azt válaszolta, hogy „az élet peremén, ahol az emberek magányosságban élnek, szobájuk elhagyatottságában, az embereket csak az alapvető problémák foglalkoztatják”. Pinter nem tárja fel ezeket az „alapvető problémákat” odáig, ameddig Becket ezoterikus látomása hat (*Godot-ra várva*), a lét univerzális kérdéséig. Az embert abban a szituációjában mutatja be, amelybe a megnemértés, a félelem, a bizonytalanság-érzés, a körülötte tornyosuló világ irracionizmusa taszította. *A házmeisterben* két testvér szerepel: Aston és Mick. Egy elhagyott házban laknak. A gyengeelméjű Aston egy este beengedi Daviest, a csavargót, aki kijelenti, hogy ő tulajdonképpen Jenkins néven él, és nem tudja személyazonosságát igazolni, mert papírjaiért Sidecupba kellene menni, de nincs cipője, és esik az

²¹ ESSLIN MARTIN: The Theatre of the Absurd. Eyre at Spottiswoode. London. 1962.

eső. Mick, aki arról álmodozik, hogy az elhagyott házat modern bérkaszárnnyá építi fel, azt ígéri, hogy Daviest ott tartja házmesternek. De Davies addig ingerli a két testvért egymás ellen azzal a céllal, hogy végül ő legyen az úr a házban, amíg elfogy a türelmük és kiutasítják. A betolakodott outsider, a hazudozó, személyiségét elvesztett, sidcupi papírokról álmodozó, hálátlan Davies újra az utcára kerül. A szoba és két gazdájának statikus rendjével a dinamikus csavargó nem találhat megértést: kiűzetése olyan kozmikus megrendítő, mint Ádámé a Paradicsomból. Pinter eredetileg a csavargó halálával akarta befejezni a darabot, de lemondott erről a melodramatikus felvonásvegről. Megelégedett azzal, hogy egy olyan emberi szituációt mutasson be, amelyben az emberek közötti elidegenülés, a megértés hiánya tragédiát okoz.

Pinter alakjai konvencionális kispolgári nyelven beszélnek, amelynek szakadozottságát, ismétléseit, logikai és nyelvtani hibáit utánózva a dialógusok realizálják a színpad irracionális látomását. Kérdések, amelyekre nincs válasz, elértett szavak, bárgyú tudálékosságok — Mick felsorolja a londoni autóbuszvonalakat —, zavaros csendek ellenállhatatlan szuggesztív erőt kölcsönöznek ennek a nyelvnek. A *Születésnap mulatságban* Pinter az új angol színpad nyelvi erejének klimaxára emelkedik. Két rejtélyes látogató érkezik a kis tengerparti házba, ahol Stanley egy jóindulatú öreg házaspár gondozásában él. Stanleyről nem tudjuk, ki, mi, — néha lelkesen emlegeti annak a hangversenyének világraszóló sikerét, amelyet nem tarthatott meg, mert a hangversenyterem kapuit zárva tartották. Stanley nem mozdul ki a házból, elhanyagoltan, félvadul húzódik meg szobájában. De a két rejtélyes látogató — Goldberg, a kifinomult, választékos nyelvű zsidó és McCann, a fanatikus katolikus, — kirángatják Stanleyt magányából, születésnap mulatságot rendeznek a tiszteletére, majd a harmadfokú vallatásokra emlékeztető vádakkal kérdésekkel ostromolják mindaddig, amíg Stanley megtörik, sötét ruhát ölt (ez a megtörés szimóluma) és a két rejtélyes látogatóval elhagyja a házat. Hogy ki ez a Goldberg és McCann: ápolók, akik egy megszökött örültért jöttek, a túlvilág küldöttei, akik a halálba kísérik Stanleyt, vagy valamely titkos szervezet megbízottjai — erre nincs válasz. De a vallatás pattogó, félelmetes szóáradata, a velőket fagyasztó terror és a groteszk komikum örvénylése a pinteri dialektika áradatában félelmetes látomással tölti be a színpadot. A magányos ember biztonságkeresése, lappangó rettegése, a világ brutalitása és könyörtelensége az emberi szituáció olyan iszonyú és szálnalmas lehetőségére mutat, amilyen hatást a régi színpad csak a kísértetek és véres jelenetek illúziójával tudott előidézni.

Pinter egyfelvonásosai és kisebb jelenetei közül kiemelkedik az *Egy kis fájdalom* és *Az étellift*. Az elsőben egy misztikus néma szereplő, a vén gyufaárus megjelenése életük kudarcának vallomását váltja ki egy öregedő házaspárból, és az asszony szexuális álmodozása végül a gyufaárusra ruhazza át a férj személyiségét, míg a férj a kezébe nyomott gyufaskatulyákkal elhagyja a házat. A másodikban az ételliften át érkező kísérteties parancsok az elhagyott házban várakozó két bérgyilkost gyáva férgékké aljasítják, akik végül egymást lövik agyon. Pedig az étellift csak makarónit rendel, zöldbabbkörítést, kifogásolja hogy a torta száraz, a csokoládé avas: a fenyegetés, az akaraterőt letipró fölény nem a szavakból árad, hanem a szituációból, amelyben az értelmetlen és megérthetetlen rendelések egyre szaporábban pattogó sortüze kioltja az ellenállást. Az étellift parancsára végül a két bérgyilkos végez egymással. Mint Ionesco *Gyilkosában*, az *Ételliftben* a kísérteties parancsoló hallgatásnak

nyomasztó félelmissége zaklatja föl a két bérgyilkos idegeit, — az *Egy kis fájdalom*ban a néma gyufaárus hallgatása váltja ki a házaspár elfojtott érzelmeit. Ilyen irracionális képzelődés kavarja fel a magányos vándort a sötét erdő mélyén, az éjszaka némaságában. Pinter reális környezetben, reális alakokat mutat be, és bő komikummal festi be színpadát. Az irracionális tragédia groteszk hatást kelt, mint a hallgatódzó Polonius halála a függöny mögött. *A szobában* (The Room, 1957), *A törpékben* (The Dwarfs, 1961) és televízióra írt villámjeleneteiben is vegyül a halál, a félelem, az idegenség tragikuma a groteszk humorral. Harold Pinter a világot nem színpadnak látja, mint Shakespeare, nem is „konyhának”, mint Wesker, hanem bolondokházának. Ami tragikus, de nevetséges.

Az erjedő angol társadalom mélyből felszökő színpadi megújulása az angol irodalom sajátos tünete. Az omladozó Establishment árnyai alól felszakadó elégedetlenség, lázadás, fenyegető kiábrándulás az Osborne-nal együtt fellépő „dühöngő fiatalok” — Kingsley Amis, John Brain, John Wain, Colin Wilson, Bill Hopkins és mások — írásaiban is fellobbant, a weskeri szocialista riasztás Alan Sillitoe-nál is fülünkbe csengett. De az angol próza nem tudott kitörni konvencionális hagyományokból, nem tudott olyan új világképet teremteni, amely egy letűnő civilizáció elkopott és irracionális hagyatékát egy új kultúra egészséges vitalitásával váltsa fel. Erre csak a színpad volt alkalmas, amely vizionárius hatásával megújította a dráma ősi rituáléját, felszabadította a szenvedélynek, a félelemnek, az érzékiségnek, a természetes humornak, az egyszerű ember egyszerű érzéseinek az irodalmi színházban intellektuális fölény-nyel és fegyelemmel árnyalt őszinteségét. Erre csak azok a társadalom pere-méről előszívargott, mellőzött és megalázott „outsiderek” voltak alkalmasak, akiknek dühe és keserűsége az egyszerű ember és a maradi konvenciók áthidalhatatlan ellentétének drámai konfliktusát tárta fel. Ennek a drámai konfliktusnak fölismerése és kirobbantása termékenyítette meg az új angol színpadot írók és művek olyan gazdagságával, amelyhez talán csak az Erzsébet-kori Anglia színpadi termékenysége hasonlítható. S ha ma még talán korai lenne ítéletet mondani az új angol színházról, amelynek sok megragadó, felvillanyozó kísérlete között mesterkélt, szenzációt hajhászó, ízléstelen és durva darabok is bőven akadnak, az máris bizonyos, hogy olyan új reális drámai megvilágításba helyezte az ember szerepét, amelynek kontrasztjában a letűnő társadalom sötétsége apokaliptikus arányokra nő. Jimmy Porter kúrtszava felszabadította az ellentmondás szellemét, amelyet nem lehet többé visszaszorítani a varázspalack rabságába.

A francia „nouveau roman” „rejtett” valósága

Több mint egy évtizedes múltra tekinthet vissza a mai francia irodalomnak ez a sok vitát kavart irányzata, amely tehetséges írók figyelemre méltó műveivel dokumentálja azt a zsákutcát, ahová a modern polgári regény jutott, bonyolult és ellentmondásos fejlődése során. A francia irodalom mindig is országhatárokon túlsugárzó hatással, új módszereket kutatva fogalmazta meg a szubjektum és a világ, az egyén és a társadalom problémáit — különösképp így van ez századunkban. Éppen ezért hasznos és tanulságos végső állomásáig követni azt az utat, amely a polgári regény legsivárabb vidékén át vezet. Hasznos mindenekelőtt azért, mert az irodalmat önként vállalt etikai kötelezettségek tudatában művelő írók és irodalomtörténészek — a világnézeti és társadalmi ellentmondásoktól szagztatott, XX. századi technikai civilizáció és művészet problémáival küszködve — nem mondhatnak le e kísérlet tanulságairól. A realizmus tartalmi és formai kérdéseinek újbóli felvetése, mely nálunk és nyugaton egyaránt széles körű vitákat indított, bizonyítja, hogy a rég kitaposott utakon már nem lehet járni, s hogy esztétikák és magatartások kölcsönösen hatnak egymásra.

E tájékoztatás az alábbiakban körvonalazza az „új regény” kialakulását, ismerteti a vele kapcsolatos vitákat és tájékoztatást nyújt már is nagyra nőtt irodalmáról; az „új írók” teoretikus írásaira és a kritika megállapításaira szorítkozva — tehát a regényelemzéseket mellőzve — megvizsgálja néhány tartalmi és technikai tételét, s ugyanakkor próbálja kitapintani kapcsolódását a modern filozófia és regény fejlődési folyamatához.

1953-ban jelent meg Alain Robbe-Grillet-nek, az új iskola leghatározottabb és saját programjához a legmerevebben ragaszkodó képviselőjének első regénye, a *Les Gommès*. S bár a csoport más tagjai — például Samuel Beckett, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Claude Simon — már a negyvenes években, sőt a harmincas évek végén is írtak (Sarraute *Tropismes*-ja 1939-ben jelent meg), mégis Robbe-Grillet jelentkezésétől tartják számon az „új írókat”. A mozgalom története — a kritikai irodalom számbavétele alapján — szinte önmagától három szakaszra tagolódik.

Kezdetben voltak a művek: Robbe-Grillet is előbb írt, aztán teoretizált. A merész kezdeményezésekhez hozzáadződött kritikusok nyomban felfigyeltek az új jelenségre — ki támadta, ki pedig lelkesen üdvözölte. Rövidesen megindult az elemző cikkek áradata és az érdekelt írók közül elsősorban Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute és Michel Butor elméleti és polemikus működése a folyóiratok hasábjain és különféle fórumokon elhangzott előadások formájában. A vita az ötvenes évek végén kulminált; addigra nagyjából kialakult az új kísérlet esztétikai programja. Végül, az elmúlt két-három év az első szintézisek ideje: sorra jelennek meg a tanulmánygyűjtemények, monográfiák Francia-

országban és külföldön egyaránt. Meg kell említeni a különböző intézmények rendezvényeit is, például az Association Internationale des Études Françaises 1961. évi közgyűlését, a brüsszeli egyetem Szociológiai Intézetének 1963-as vitáját, mely az „új regény” társadalmi vonatkozásait tárgyalta meg, s amelyen Nathalie Sarraute és Robbe-Grillet is szerepeltek,¹ azonkívül az 1963 őszi leningrádi írótalálkozót, ahol az említett két író védelmezte a „rejtett” valóság kutatásának jogosultságát. Ez azért is fontos momentum, mert a szovjet irodalomtudomány negatív állásfoglalása mellett ekkor nyílt meg a vita lehetősége, amit az Inosztannaja Lityeraturának a Nagyvilág 1964. decemberi számában ismertetett cikke is dokumentál. A magyar kritika reagálását Konrád György, Köpeczi Béla és Herman Janine tanulmányain² mérhetjük le (nem szólva a regény-részletek bevezetéseiről és a rövidebb ismertetésekről).

Az „új regény” irodalmát a következő két mű alapján tekinthetjük át: Laurent Le Sage: *The French New Novel*, (Pennsylvania State University Press, 1962) és a *Revue des Lettres Modernes* 1964. 1. száma (*Un nouveau roman?* — J. H. Matthews szerkesztésében). Az előbbi az „új regénnyel” kapcsolatos elvi tanulmányok bibliográfiáját adja, s az egyes írók tárgyalásánál felsorolja a róluk szóló fontosabb cikkeket, az utóbbi pedig megközelítő teljességgel a Franciaországon kívül megjelent kritikákat gyűjti össze (elsősorban az angolszász, továbbá az olasz, német, spanyol nyelvterületről). Külön említést érdemel a *Nouvelle Critique* 1961. március—április—júniusi számaiban a marxista E. Lop és A. Sauvage tanulmánya.³ A legújabb értékelés a lengyel Michał Głowińskié.⁴

Mi az „új írók” célja, mennyiben beszélhetünk egységes csoportról, és kik tartoznak hozzá? Az irányzatot képviselőinek filozófiai magatartása, vagyis a modern filozófia bizonyos tételeinek vállalása és túlajtása szabja meg, ami együtt jár specifikus és tudatos esztétikai programjukkal. Az „új író” szeme, tekintete határozza meg a valóság ábrázolását: a tárgyak felszínének rigurózusan objektív megjelenítése a regénybeli „interioritás” teljes megszűnését jelenti; ebből következően a világ elveszíti a konkrét anyagi valóságon túlmutató jelentőségét, sőt szimbolikáját — a világ *van*. Mindehhez új technika és új nyelv szükséges; az idő és tér kapcsolatai fellazulnak, a stíluson furcsa és akart kettősség uralkodik el: a fotografikus hűségű, mániákusan pontos leírások mellett, éppen a szintaxis megbontása következtében, semmivé válik a regény-műfaj lényegét tevő cselekmény és jellem (lásd Claude Simon, Samuel Beckett).

Nyilvánvaló, hogy az elméleti célkitűzés és annak a művekben jelentkező megvalósulása az írók meglehetősen mérsékelt törekvése ellenére sem esik egybe:

¹ Vö. *Revue de l'Institut de Sociologie* 1963/2. Conférences faites à Bruxelles à la Tribune Libre Universitaire, 431—448.

² KONRÁD GYÖRGY: A francia absztrakt regény. *Nagyvilág* 1960/3; KÖPECZI BÉLA: Miért nem korszerű az új regény? *Új Írás*, 1962/4; HERMAN JANINE: Alain Robbe-Grillet és az új regény. *Nagyvilág*, 1962/7.

³ A közelmúlt szintézis-igényű francia kiadványai közül a legfontosabbak a következők: R.-M. ALBÉRÈS: Michel Butor. *Éditions Universitaires*, 1964., BRUCE MORRISSETTE: Les romans de Robbe-Grillet. *Éd. de Minuit*, 1963., JEAN BLOCH-MICHEL: Le présent de l'indicatif. *Gallimard*, 1964. és LUDOVIC JANVIER: Une parole exigeante. *Éd. de Minuit*, 1964. Érdekes szempontok találhatók a modern irodalommal általában foglalkozó esszékötetekben és monográfiákban (Vö. R.-M. ALBÉRÈS, R. BARTHES, M. BLANCHOT, P. DE BOISDEFRE, CL. MAURIAC, B. PINGAUD, A. ROUSSEAUX stb.).

⁴ MICHAŁ GŁOWIŃSKI: „Nouveau roman” — problemy teoretyczne. *Pamiętnik Literacki* 1964/3.

ahány író, annyi megoldás és annyi átmenet a „konvenció” és az „új” között. Egységes iskoláról tehát a szó szoros értelmében nem beszélhetünk. Az annyira különböző művészek alkotásaiban a közös vonás: a regény általánosan elfogadott sajátosságainak többé-kevésbé következetes elutasítása s a törekvés egy ismeretlen, rejtett valóság megragadására.

Ezekre az eltérésekre vall az irányzat elnevezésével, a hozzá tartozó írók „elhelyezésével” kapcsolatos bizonytalanság. Bernard Dort „fehér regényekről” beszél a Cahiers du Sud 334. számában (1956/4), Robbe-Grillet mellett Jean Cayrolt és Paul Gadenne-t tartva e minden „cselekménytől” tartózkodó, személytelen művészet képviselőinek; Alain Bosquet az „anti-roman” kifejezést véli Sartre nyomán⁵ legalkalmasabbnak e regény-romboló kísérlet jellemzésére (Preuves, 1957/9), s elsősorban Maurice Blanchot-ra gondol, ugyanakkor Michel Butort, Robert Pinget-t és Hélène Bessette-et inkább az avant-garde kategóriájába sorolja: Gaëtan Picon „roman expérimental”-ról beszél (Mercure de France, 1957/7), s ebbeli véleményéhez csatlakozik Pierre-Henri Simon, a Monde irodalmi kritikusa is (Preuves, 1961/5); Émile Henriot a sartré-i egzisztencializmus terminológiájával „école du regard”-nak nevezi, utalva az én és a „másik” kapcsolatában az „én” létét meghatározó „pillantásra”,⁶; Bernard Pingaud az „ante-roman” kifejezést használja, mert itt tulajdonképpen egy még meg nem írt regény regényéről van szó; Roland Barthes „objektívnek” mondja az új irányzatot (Critique, 1954/7–8); Maurice Nadeau a „jeune roman” címet adja cikkének (Les Lettres Nouvelles, 1959. márc. 25. és Critique, 1957/8–9); az Arguments című folyóirat a „roman d’aujourd’hui” összefoglaló címmel jelentet meg fontos különszámot (1958/2), s hét íróat tárgyal (A. Robbe-Grillet, M. Butor, N. Sarraute, J. Cayrol, S. Beckett, Cl. Simon, M. Duras); végül a „nouveau roman” elnevezés az Esprit 1958 februári számában bukkan fel, melyben az imént említett írók mellett Kateb Yacine, Jean Lagrolet és Robert Pinget szerepel. Ez a név azóta általánossá vált, ám abban, hogy kik tartoznak az irányzathoz, továbbra is bizonytalanság uralkodik. Némelyek, például Claude Ollier, aki a legkövetkezősebben próbálja érvényesíteni Robbe-Grillet programját, önként sorolják magukat az „új írók” közé, másokat a kritika próbál hozzájuk csapni, a modern tendenciák iránti érdeklődésük és műveik bizonyos vonásai alapján (Claude Mauriac, Maurice Blanchot, Philippe Sollers).

Mielőtt rátérnénk az „új regény” programjának vázolására, tekintsük át röviden az érdekelt írók elméleti munkásságát. Alain Robbe-Grillet⁷ eleinte, a Nouvelle Revue Française és a Critique 1953–1954-es számaiban, olvasmánybeszámolókat, saját műveihez készült kommentárokat („prière d’insérer”) közölt, továbbá kortárs-íróknak (Beckett, Joë Bousquet) szentelt kritikákat, amelyekben a későbbi rendszerező cikkek gondolatai jelentkeznek már. 1955–1956 telén az Expressben kilenc darabból álló sorozatot jelentetett meg Littérature d’aujourd’hui címmel, s ezekben kifejtette egy „új realizmus” legfontosabb igazságait. Ugyancsak 1956-ban látott napvilágot a mozgalom első manifestuma (*Une voie pour le roman futur*, N. R. F. 1956/7); ebben

⁵ Vö. Előszó NATHALIE SARRAUTE: *Portrait d’un inconnu*. Gallimard, 1956. című regényéhez.

⁶ Vö. MÁRKUS GYÖRGY–TORDAI ZÁDOR: *Irányzatok a mai polgári filozófiában*. Gondolat, 1964. 91.

⁷ Vö. ALAIN ROBBE-GRILLET: *Pour un nouveau roman*. Éd. de Minuit, 1963. 7–13. és BRUCE MORRISSETTE: *Les Romans de Robbe-Grillet*. 19–36.

a szerző, addigi gondolatait továbbfejlesztve, bevezeti a „felszín” és a „mélység” fogalmát, s ez utóbbit a „szent és sérthetetlen lélekelemzés” elvetendő konvenciói közé utalja. A következő (*Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman*, Critique 1956/8–9), Nathalie Sarraute *Ère du soupçonja* kapcsán, elutasítja a hagyományos realizmust és az ösztönösséget, majd szembeszegül az „infrapszichológiai” mélységekbe leereszkedni kívánó Sarraute-tal: szerinte meg kell maradni az annyit szidalmazott „felszínnél”. A kimondott, vagy leírt mondatnak monstruózus, végleges „jelenlétnek” kell lennie, mely távol áll a mélység homályától. Minthogy a kritikusok egyre több ellentmondást fedeztek fel Robbe-Grillet elmélete és regényírói gyakorlata között, főleg a tekintetben, hogy az általa szenvtelenül leírt tárgyak mégiscsak jelentenek valamit, Robbe-Grillet 1957 második felében öt tanulmányból álló sorozatot jelentetett meg a France-Observateur hasábjain a forma és a tartalom viszonyáról. A következő fontos elméleti írást az N. R. F. 1958 októberi száma közölte (*Nature, humanisme, tragédie*), melyben arról van szó, hogy az embernek egy objektíve jelentéssel nem bíró világban kell élnie, s hogy ezt a létezést nem szabad beszennyeznie semmiféle ideológiai vagy érzelmi elemnek, semmiféle hitnek vagy metafizikai belemagyarázásnak. A Revue de Paris 1961 szeptemberi száma tartalmazza a *Nouveau roman, homme nouveau* című újabb cikket, amely világosan, kérdés-feleletszerűen foglalja össze addigi álláspontját, hangsúlyozva a szubjektivitás, vagyis a világgal szemben az énrekoncentráltóság követelményét. Végül 1963-ban jelentek meg a felsorolt írások legfontosabbjai, kötetbe gyűjtve (*Pour un nouveau roman*, Éd. de Minuit).

Michel Butor ugyancsak sokrétű teoretikus működésre tekinthet vissza. Nézeteit kevésbé támadó éllel fejt ki, s többet magyarázza a céljait. Cikkeinek gyűjteménye két kötetben jelent meg *Répertoire* címmel (Éd. de Minuit, I. köt. 1960, II. köt. 1964): az első 1948–1959, a második 1959–1963 között készült tanulmányait és előadásait tartalmazza. Mint esszéista, regényírói fejlődésével ellentétes irányú pályát fut be: kezdeti modern érdeklődése mindinkább átadja a helyét a klasszikusok mélyreható és mértéktartó elemzésének (Rabelais, Laclos, Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Mallarmé stb.). Legújabb, nyomdatechnikailag is meglepő regénykísérleteit (pl. *Mobile*, 1962) és esszéit összevetve az olvasónak olyan érzése támad, mintha nem is ugyanaz az ember írta volna őket.

Nathalie Sarraute 1956-ig készült cikkei az *Ère du soupçon* című kötet tartalmazza (Gallimard, 1956): az első a modern regény előzményeit vizsgálja Dosztojevszkijtől Kafkától; a második — mely a kötet címét adta — a regényhős eltűnését illetve hitelvesztését, s egyrészt az író, másrészt a közönség mély-séges gyanakvását elemzi az ábrázolandó valósággal szemben; a harmadik (*Conversation et sous-conversation*) a hagyományos lélekábrázolás és a dialógus-technika kérdését boncolja az „új regény” esztétikai programja alapján.

Mit mondanak az „új írók”, és hogyan mondják? Mi a világnézetük és milyen az esztétikájuk? Bár mint alkotók nem egyazon úton járnak, kiindulópontjuk közös, s abban is egyetértenek, hogy mit kell elvetniük. Robbe-Grillet írja⁸, hogy a regényt kettős veszély fenyegeti: az elmeszesedés, a visszatérés a klasszikus formákhoz, és a felbomlás, vagyis az álmodernségbe bonyolódó zavaros epigonizmus.

⁸ cf. ALAIN ROBBE-GRILLET: *Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman*. Critique 1956/8–9.

E konvencióellenességnek megvan a maga pozitív vonása: Robbe-Grillet-ék a maguk módján tiltakoznak részint az únt sémává laposodott irodalmi konformizmus, részint pedig a — sokszor alantas erotikába fúló — burzsoá kommerszlázadás ellen, amely az elmúlt évtizedek irányzatait felhígítva, merő anakronizmussá vált.⁹ Kevésbé egyértelmű azonban a múlt elleni lázadásuk: már terminológiájukban is bizonytalanok. Hol hagyományos, hol konvencionális, hol pszichológiai regényről beszélnek, a francia regényt szinte Balzac-kal azonosítva;¹⁰ úgy tűnik, mintha Flaubert és Beckett között megállt volna az idő Franciaországban (Proust kivételével). Holott a XX. századi regényt Cocteau-tól Malraux-ig és Martin du Gard-tól Aragon-ig az autenticitás — vagyis a világgal, a „másikkal”, az énnel való igazi kapcsolatot¹¹ — megteremtésének törekvése hatotta át. Amikor Balzac-ot és a lélek-ábrázolást támadják (furcsa összekapcsolás!) tulajdonképpen a jellem kívülről való festését vetik el. A zavart a pszichológia és a direkt elemzés azonosítása okozza: akár mint van is, regényeik alapja továbbra is az emberi elme, vagyis: a tudatos pszichológia. Ha viszont realista hagyományt emlegetnének (amitől egyébként gondosan óvakodnak, mert magukat is realistának nevezik), mindjárt világosabb volna a helyzet, hiszen helytelenítik a jellem és a környezet objektív, valóságos ábrázolását, teljességgel a szubjektivitásra helyezve a hangsúlyt.¹² Múltellenességük szükségképpen — és a modern regény lehetőségei szempontjából konkrét eredményekre vezető módon — a regénytechnika terén a legmegfoghatóbb.

Az „új írók” tehát azt tűzték maguk elé feladatul, hogy megtalálják a regény „korszerű”, modern formáit, meghozzá a legmagasabb fokú tudatosság alapján. Ám ne tévesszen meg bennünket a sok, eredetiségüket bizonyító cikk: az utóbbi jó fél évszázad folyamán a francia irodalom minden új irányzata konzekvens hagyományellenességgel kérkedett; ami pedig az íróink által feltárandó valóságot illeti, azt a fejlődés Flaubert-rel kezdődő folyamatának legvégén kell keresnünk. Vagyis ott, ahol már csak az a meggyőződés uralkodik, hogy az emberi lényeg, a pszichológiai élmény kicsúszik a kutató markolásából, hogy a világ igazi értelme megközelíthetetlen, s az egyén magára hagyottan, szorongva, gyanakodón áll szemben az ellenséges — jobbik esetben közőmbös — világgal.

Ennek a világnak kétféle valósága van: az egyik, amelyikben élünk, amelyiket közvetlenül érzékelünk és amelyik az újságíró, a riporter működési területe; a másik a még ismeretlen, láthatatlan valóság, amelyet a művész ragad meg új formák, új kifejezési eszközök segítségével.¹³ Ezt a még alakatlan, „létezés nélküli” valóságot a látható valóság kérge borítja, amit az alkotás folyamatában kell lehántani róla. A közvetlen valóságból kiindulva, „elkötelezett” művek is lehetnek értékesek, ám semmiféle presszió nem kényszerítheti a művészt ilyenek írására. Az elődök eljuthattak a keresztény erényhez, a morális szabadsághoz, az akcióhoz és a világ dolgaiban való részvételhez — az „új írók” a szubjektumra, a szubjektum szemén keresztül látott

⁹ cf. E. LOP — A. SAUVAGE: *Essai sur le nouveau roman*. Nouvelle Critique 1961/4. 75. és 1961/6. 102.

¹⁰ ALAIN ROBBE-GRILLET: *Pour un nouveau roman* 15. és 115.

¹¹ cf. SARTRE említett előszava, i. m. 11.

¹² A. ROBBE-GRILLET: *Pour un nouveau roman*. 117—118.

¹³ cf. NATHALIE SARRAUTE: *Le romancier recherche une réalité inconnue*. Le Monde 1963. szept. 21.

tárgyakra szögeznek tekintetüket, a természettudós korlátozottságával. Az egyedül lehetséges elkötelezés az irodalom: a művet megelőzően semmi sem létezik — nincs bizonyosság, nincs üzenet. „A legsúlyosabb ellentmondás azt hinni, hogy a regényírónak »van valami mondanivalója«, és hogy ezt meg is próbálja kimondani. Pontosan ez a »hogyan«, ez a kimondás alkotja azt a — homályos — írói célt, amely később a könyv nagyon is kétséges tartalmává válik. S végeredményben talán épp egy homályos formai tervnek ez a kétséges tartalma szolgálja leginkább a szabadság ügyét.”¹⁴ Erre a konkrét valóságtól való elfordulásra, az egyén fokozódó passzivitására utal az az adalék, hogy a *Voyeur*-beli gyilkosságnak (amiről semmit sem tudni) voltak szemtanúi ketten is, csak éppen nem leplezik le a tettet, s az nyugodtan távozik a szigetről. Az egész modern polgári társadalomban mindjobban eluralkodik ez a voyeur-magatartás, ami az apolitikusság, a dehumanizálódás, az eldologiasulás folyamatának végső állomása.¹⁵ Minderre további fény derül, ha a filozófia oldaláról is szemügyre vesszük az „új írók” nézeteit.

Amikor Robbe-Grillet felteszi magának a kérdést, hogy van-e értelme az életnek?, s ha igen, mi az?, mi az ember szerepe a földön? stb., akaratlanul is rögtön az elvetendő előd, Balzac jut az eszébe. Balzac világában, a benne levő tárgyak között az ember volt az úr, a mérce és középpont, s javak — szellemi vagy anyagi javak — megszerzésén vagy megtartásán fáradozott. Ezért árasztja a nyugalmat, magabiztosságot, rendet a balzaci univerzum: a harc és tragédiák ellenére megvan az összhang ember és világ között, a hős otthon érzi magát. Mindennek ma már nyoma sincs. „A burzsoázia lassanként elvesztette önigazolását és előjogait, a fenomenológia fokozatosan eluralkodott a filozófiai kutatások egész területén, a fizika feltárta a relativitás érvényét, s mindezzel párhuzamosan a pszichológia is totálisan átalakult” olvassuk Robbe-Grillet előbb idézett manifestumában. Vagyis a művész szemében az azelőtt egységes világ darabjaira töredezett, elletmondássossá, vitássá, értelmetlenné vált. Az elektronikus számológépek pontosíthatják a rész-ismereteket, de az „egészt”, a „rejtett” értelmet homályban hagyják. A regényíró és az olvasó egyaránt a gyanakvás korában él: a műre mindketten bizalmatlanul tekintenek, nem hisznek benne, nem hisznek hőseinek. A valóságot, aminek kutatását végeredményben minden művész a feladatának tartja, kiki maga határozza meg. „A realista író — olvassuk Nathalie Sarraute-nál — mindenekelőtt igyekszik megragadni és kutatni azt, amit a *valóságnak vél*; megragadni úgy, hogy az ellentmondások és bonyolult jelenségek felderítése közben megpróbál a lehető legkevesebbet csalni, csonkítani és laposítani; kutatni pedig olyan őszintén, amennyire csak képes, és mindaddig, amíg tekintetének tisztasága engedi.”¹⁶

Ebben az álláspontban a modern polgári filozófia tételeinek hatását kell keresnünk. A lényeg és jelenség fenomenológiai szempontú vizsgálata a tárgyakat tekinti passzívnak, a tárgyra irányuló szubjektivitást pedig aktívnak. A széthulló dolgok halmazából álló világ megismerését, értelemmel való felruházását az intuitív emberi cselekvés biztosítja, tehát a tudat, amely a rajta kívül létező világ része, de nem mint dolog, hanem mint a dolgok megvilágítása. A sartré-i koncepció szempontjából a megismerés nem elsőrangú prob-

¹⁴ A. ROBBE-GRILLET: Pour un nouveau roman. 121.

¹⁵ cf. LUCIEN GOLDMANN cikke a Revue de l'Institut de Sociologie id. számában, 449–467.

¹⁶ NATHALIE SARRAUTE: L'ère du soupçon. Gallimard 1956. 141.

léma: a létezés mindig előbbre való a lényegnél, s mivel az egzisztencializmus az embert állítja a középpontba, szükségképpen felvetődik a másik emberhez, vagyis a társadalomhoz való viszony és a szabadság problémája, melynek révén az egyén függetlenítheti magát a világtól és önmagától, állandóan újra- és újraalakíthatja önmagát.

Robbe-Grillet-ék ebből a filozófiai alaphól kiindulva tagadják a „mélység ósdi mítoszát”, a „dolgok romantikus magvát”,¹⁷ az emberközpontú természet jelenségeinek korrespondeáló titkait. Am a szimbolisták idealizmusa helyébe újabb idealizmust raknak, midőn az embert elválasztják a jelenségtől, és értelmezésüket — vagy inkább tudomásulvételüket — az egyénre bízják. Persze jól tudják, hogy nem létezik „tisztá” objektivitás és abszolút szabadság sem, mert tekintetünket és választásunkat befolyásolják a kultúra meghatározó tényezői, de ezektől tudatosan elhatárolják magukat. Maga a világ „nem jelentőségteli és nem is abszurd. Egyszerűen *van*. Mindenesetre ez benne a legfigyelemreméltóbb. S ez az evidencia hirtelen, ellenállhatatlan erővel tör ránk. Az egész, szép konstrukció összeomlik: s szemünket találomra felnyitva, újra döbbenet pillantjuk meg ezt a makacs realitást, melyről azt hittük, hogy a végére jártunk. S körülöttünk, állva titokzatos vagy meghitt jelzőink rohamát, a dolgok *itt vannak*. Felületük tiszta és sima, érintetlen, mentes a gyanús csillogástól, nem átlátszó.”¹⁸ Ebből a világból száműzve van a szenvedély, s bűn, az öröm, a szomorúság, vagyis minden „autentikus”, azaz a világgal összhangban levő emberi érzelm, beleértve az intellektuális szenvedélyeket is. Ez már túlmegy a filozófiai előzményeken: itt már Samuel Beckett és Alain Robbe-Grillet embertelen világában vagyunk. S hogy mennyire, azt mutatja a humanizmus fogalmának meglepő, de következetes értelmezése is.

Aki napjaink humanizmusát próbálja meghatározni, annak különbséget kell tennie az emberen, világbeli helyzetén, létezésének jelenségein való „pontos és egzakt” elmélkedés, valamint egy mindent elárasztó antropocentrizmus között, amely a dolgoknak jelentőséget tulajdonít, rájuk borítva az „érzelmek és gondolatok többé-kevésbé alattomos hálóját.”¹⁹ Robbe-Grillet szerint az a humanista, aki ráébreszti az embert, hogy a világ szembekerült vele, s hogy nincs köztük semmiféle összekötő kapocs. Hisz végtére az „új regény” is az embert kíséri nyomon lépésről lépésre, leírva, mit tesz, mit lát, sőt, mit képzel; csak éppen mérhetetlenül magára hagyott, segítség reménye híján tengődő lény ez az ember. Végtelen ábrázolásában talán már nem is az, hanem tárgy. Ha ugyanis tovább követjük a gondolatmenetet, az ember mégsem szűntet meg minden kapcsolatot a világgal, sőt hajlandó a dolgokat anyagi célok érdekében felhasználni. Kezébe fogja, használja, majd maga elé helyezi őket, s azok — például a kalapács — visszasüllyednek a többi tárgyak jelentőség nélküli-ségébe. Nos, a *Voyeur* olvasójának az az önkéntelen érzése, hogy a gyilkos óraügynök — és az író — számára ugyanilyen tárgy a pásztorlány: ugyanúgy nem ébreszt benne érzéseket, mintha kalapács lenne. Ez a filozófia adja meg az „új írónak” a lehetőséget, hogy kivonja magát a mások által őhelyette kötött „metafizikai paktum” érvénye alól, s hogy egyben megmeneküljön a szolgaságtól és a félelemtől. Nincs érintkezési pont a világgal — nincs tragédia sem.

¹⁷ A. ROBBE-GRILLET: Pour un nouveau roman, 20.

¹⁸ Uo. 18.

¹⁹ Uo. 47.

Az ember a tragédia próbatétele révén próbálja áthidalni a közte és a dolgok között tátongó űrt. Ez esetben az ember és világ egységének újratemtésére irányuló — szükségképp kudarcra ítélt — próbálkozásról van szó, s Robbe-Grillet szerint ez is csalás. Az ember egyedül van, egyszer s mindenkorra. Az igazi „realista” alkotó nem él a tragikus szenvedés rajzolásának lehetőségeivel, hisz mihelyt élménnyé tenné az olvasó számára a tragikumot, azt bizonyítaná be, hogy elfogadja az ember-léttel járó gyöttrődést, a törekvést az ember és a világ egyesítésére. Hiába marad alul a tragikus hős a sorssal vívott küzdelmében, közte és a dolgok között épen ível a „lélek hídja”. Bármennyire megsokszorozódnak is az ellentmondások a „tragikus” műalkotásban, bármennyire megnő is a távolság az én és a világ között — ez mindig „belső távolság” marad, vagyis nem igazi távolság.

Az „új íróknak” nagyon nehéz kiragadnia magát a tragédia hatalmából, elsősorban azért, mert a természet-szubjektum kapcsolat, a predesztináció — vagy akár az anyagelvűség — elvetése szükségképpen a tragédia érzését kelti a gondolkodó emberben. Amikor valaki azt mondja, hogy köztem és a dologi világ között semmiféle közösség nincs, akkor az egzisztencialista szabadságértelmezés szerint „választ”; amikor pedig ezt tragédiának érzi és szenved választásától, akkor újra visszajut a választás előtti állapotba. Ez a kettősség — a szabadság állítása és ugyanakkor feladása — nyomta rá bélyegét az irodalmi alkotásokra, még Sartre és Camus nagyhatású regényeire is, amelyek pedig szinte determinálták az „új írók” filozófiai és művészi állásfoglalását.

Valóban, a *Nausée* és az *Étranger* egy egész nemzedék — vagy inkább társadalmi réteg — tapasztalata volt: Robbe-Grillet-ék belőle merítették a dolgok mindenekelőtt való létezésének eszméjét, az istenfogalomnak és a rendezett világ gondolatának elvetését, s azt, hogy a regény a filozófiai kutatás eszköze, illusztrációja legyen. Csak azt nem bocsátják meg szerzőiknek, hogy a természet és a tragédia hatalmába adják magukat.²⁰ Az *Étranger* utolsó lapjain kiesik szerepéből a világot abszurdnak láttató író, együtt érez hőisével, s „történetét” tragikusnak tünteti fel; Sartre „csömöre” ugyancsak az ember-világ kettősség átérzéséből, illetve az ellene való közvetett küzdelemből fakad. Ráadásul a természetet, a tárgyakat mindketten az ember érzéseivel ruházzák fel, s így a Robbe-Grillet által mélységesen elítélt „antropomorf” ábrázolás bűnébe esnek, nem is beszélve a regényszerkesztés hagyományos módszereiről és a stílusukról.

Az eddigiek alapján láthatjuk, hogy filozófiájukban az „új regényírók” a fenomenológiából és a francia egzisztencializmusból kiindulva igyekeznek tovább jutni elődeiknél: még jobban elválasztják az embert a világtól és embertársaitól, magányát még ridegebbé, a tárgyakat még „közömbösebbekké” teszik. A tárgyakból csak annyit és csak úgy láttatnak, amennyit és ahogy a szem érzékelni képes. Tudatosan vallják programjukban a „totális szubjektivitást”, mondván, hogy a tárgyak önmagukban nem létezhetnek — csakis az egyén erősítheti meg őket létükben, ő láthatja, használhatja, írhatja le őket. Ám az egyéntől megvonják az érzelem, a szenvedély jogát, s így kétszeresen, objektíve és szubjektíve is elszakítják a valóságtól.

Idealista szemléletükre vall az „elkötelezettséggel” kapcsolatos állásfoglalásuk is: személy szerint többé-kevésbé baloldalinak mondják magukat, de az irodalomhoz közel sem kerülhet a közéletre alkotott véleményük. Biztos,

²⁰ Vö. uo. 56–61.

hogy nem azonosítják magukat azzal a világgal, amelyikben élnek és mozgatják figuráikat, csak épp elfogadják, ahogy van. Az író — mondják — foglalkozzék a nyelvvel, próbálja „belülről” megoldani a vele összefüggő problémákat, s ábrázolja végtelen pontossággal a világot, amelyet nem szeret: egyedül így maradhat művész. A leírt szó esetleges haszna távoli és bizonytalan lehetőségeként lebeg előttük.²¹

Jean Bloch-Michel felhívja a figyelmet ellentmondásos viselkedésük okai közül néhányra,²² de ezekhez egy-kettő nagyon is hozzá kíváncsodik. E nagybárá fiatalokból álló társaság elvesztette illúzióit az idősebbekhez képest, akik végigjárták az ellenállás és a „cselekvés” iskoláját. Ezek a fiatalok más korban élnek: az atomkatasztrófa réme lebeg előttük; látták Franciaország indokínai és algériai háborújának következményeit, csökkenő befolyását a nemzetközi politikában; a francia gazdaság ezzel kapcsolatos válságát és egyenlőtlen fejlődését; a baloldali és kommunista mozgalom sok súlyos problémáját és jelentős presztizsesvesztését; s ugyanakkor a teljességgel konvencionális utakon járó „célzatos” és „didaktikus” irodalom hatástalanságát. A világ, úgy érezhették, bezárul előttük, ellenséges és reménytelenül válik. A polémiától azonban tartózkodtak, részint mert ez esztétikai programjuk megvalósítását veszélyeztette (e külső elem közbejötté miatt nem adhattak volna egzakt képet a tárgyról, vagy a lélek mély régióinak gomolygásáról), részint pedig mert eleve visszarettentek a rosszhiszeműnek vélt „kiállástól”. Hiába becsülik nagyra Camus-t, elődjüknek az abszurdal szembeni egyedül lehetséges magatartásából — a lázadásból — semmit sem tanultak. Megmaradtak egy számukra idegen világ keretei között, s próbálják fotografikus hűséggel ábrázolni annak abszurditását. Nem kétséges, gondolkodó emberek és művészek az „új írók”, ám a maradandóság szempontjából csakis művészetük tényleges értéke és súlya számít. Heidegger öregkori fejlődésének politikai konklúziói jutnak eszünkbe róluk: az egzisztencialista filozófus azt mondja, hogy a technikai kultúra s annak legfontosabb jelensége, az atomenergia, nem boldogít, az embernek felül kell emelkednie rajtuk, le kell győznie őket. E győzelmet pedig a „tulajdonképpen lét” megvalósítása hozza meg, a tudomány és a társadalom fölé emelkedés; más szóval, az atomkatasztrófától a visszahúzódnás, a kiállítás megtagadása mentheti meg az emberiséget. Robbe-Grillet-ék kiforgatott humanizmusa is ide vezet: a társadalmi harc előli kitéréshez. Úgy tűnik, a „rejtett” valóság kutatása csak ürügy arra, hogy úgy ábrázolhassák a ténylegesen meglevőt, ahogyan ábrázolják.

Ezek után vizsgáljuk meg röviden utolsó kérdésünket: miképpen jelentkeznek az „új írók” filozófiai nézetei esztétikájukban, regényírói gyakorlatukban. Itt is megállapíthatjuk, miként a filozófiai előzmények kapcsán megtettük, hogy az új iskola a francia polgári regény fejlődésének — jobban mondva bomlásának — szükségszerű terméke. A már többször idézett *Nouveau roman*, *homme nouveau* című cikkében mondja Robbe-Grillet, hogy ő maga és társai csupán a Flaubert, Dosztojevszkij, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner kijelölte utat kívánják folytatni.²³ Formai „újításaik” már harminc–negyven

²¹ Uo. 39.

²² JEAN BLOCH-MICHEL: *Le présent de l'indicatif*. Gallimard 1963. 63–68.

²³ E kérdésről és a polgári regény fejlődéséről lásd MÉSZÁROS VILMA kandidátusi értekezésének megfelelő fejezeteit. (Az epika felbomlásának néhány kérdése a francia polgári regényben)

éve megvannak a regényben: ők csak bizonyos elemek túlhajtásával, a regény, mint műfaj elleni támadásukkal és főleg filozófiai mondanivalójuk irodalmi illusztrálásával hoztak újat az irodalomba.

Sartre állapítja meg, hogy korunk egyik legsajátosabb vonása az „ellen-regények” megjelenése. Ezek „megtartják a regény látszatát és kontúrjait; e képzelet-szülte alkotások fiktív alakokat mutatnak nekünk és elmesélik történetüket. De csak azért, hogy még nagyobb csalódást okozzanak: arról van szó ugyanis, hogy önmagával vonják kétségbe a regényt, hogy a szemünk előtt rombolják le olyankor, mikor úgy látszik, építésén fáradoznak, hogy előadják egy olyan regény regényét, amelyik nem íródik meg és nem is íródhat meg, és olyan »fikció» teremtsenek, amely Dosztojevszkij és Meredith nagy, megkomponált műveihez képest azt a szerepet tölti be, mint Rembrandt és Rubens képeivel összehasonlítva Mirò vászna: A festészet meggyilkolása. E furcsa és nehezen osztályozható alkotások nem a regény-műfaj gyengeségét mutatják, hanem pusztán csak azt, hogy olyan korban élünk, amikor a regény önmaga fölött elmélkedik”.²⁴

Ugyanezt a gondolatot fejtegeti Jean Bloch-Michel az „új regényről” és a tömegek kultúrájáról szóló tanulmányában.²⁵ Midőn a középkor istenközpontú irodalmi műfajaival szemben létrejött a laikus polgári regény, a világgal kapcsolatos kérdésekre az embertől várta a választ, s a lét dolgait öhozzá mérte. Évszázadokig tartó fejlődés után, napjainkban csúszott csak ki a talaj a regény alól: létalapjától, társadalmi gyökereitől fosztják meg, amikor kiiktatják belőle az embert, s a lét értelmét a rajta kívüli „rejtett” valóságban keresik. Ezt a válságot érzi meg André Gide a *Faux-Monnayeurs*-ben, amelyet Sartre — ebben a vonatkozásban — az „új regények” elődjének tart.

A regény valamennyi eleme megsínyli ezt a felfordulást: a hős, a cselekmény, a környezetrajz és a stílus egyaránt. Az ember „klasszikus” fogalmát elvetve az „új írók” tagadják az emberi természetet mint abszolútumot és normát, s ezzel együtt az integrális és körülhatárolt személyiséget is, amely alapja és feltétele a valóságba ágyazott jellemek, típusok megteremtésének. Személyiség helyett Nathalie Sarraute az „egész emberiségre” jellemző, folyton változó érzés- és ösztönáramlást fest; szerinte nincs jó, rossz, nyomorult vagy kapzsi ember — mindegyik tulajdonság a többi tulajdonságot is implikálja. Az „új író” csak azt próbálhatja meg, hogy valakit egy adott lélektani pillanatban ragadjon meg. Hiszen ha valamely konkrét jellemvonást festene, akkor azt is ábrázolnia kellene, hogy az illető figura miért olyan, amilyen. Így aztán a pszichológiai elem — a festészetével analóg fejlődés során — lassan és bizonytalanul elszakad a tárgytól, amelyhez tartozott, s kezd öncélúvá válni. A jellem definiálásának összes hagyományos eszközei hiányoznak, illetve — például a dialógusok esetében — arra szolgálnak, hogy megmutassák: az egyénített, szociális ember csalás, „a csoporttól készen kapott konvencionális vélemények összessége”. Az individuum egyéni alakulása éppoly felesleges, mint a kor, a foglalkozás, a lakhely ábrázolása — vagyis az „autenticitás”. Az „új regény”-beli alakok megnyilvánulásainak fontos közege: a közhely viszont — mint Sartre állapítja meg említett előszavában — névtelen és mindenki számára közös érzelmeket takar.

²⁴ Előszó a *Portrait d'un inconnu*-hoz, 7.

²⁵ J. BLOCH-MICHEL i. m, 33–41.

E törekvés következtében a szereplők anonimitása mindinkább megfigyelhető: már Gide kerüli a családneveket, Kafka és Joyce kezdőbetűkkel jelöli az alakjait. A végső stádium az „új regény”, ahol az én teljesen határozatlanná válik, s Sarraute-nál sem tudni biztosan, hogy éppen ki beszél.²⁶ Erre a hősré, melynek előképeit Sartre Roquentin-jében és Camus Meursault-jában fedezhetjük fel, a kötelezettségek, ambíciók, erkölcsi értékek híján levő tudat működése jellemző. Tulajdonképpen nem is hősről, hanem (az „anti-roman”-terminus mintájára) anti-heróról kellene beszélnünk. Pierre de Boisdeffre találóan jellemzi ezt a folyamatot, midőn arról beszél, hogy a modern regényben a csavargó (clochard) foglalta el a hős helyét. Ez az alak „egy esett emberiség jelképévé lett... csak elszenvedi az életet és nem uralodik rajta; senki sem int neki, nem tud nevetni és nem mer szeretni, a létet, a lét megalázottságát csak visszajáról ismeri...²⁷ Kafka retteget, büntudatos alakjai az elidegenedett ember tragikus kétségbeesését tudatosítják az olvasóban. Sarraute *Martereau*-jának és *Portrait d'un inconnu*-jének „hőse” a szobájában reszkető puhány, a környezetéhez alkalmazkodni képtelen, fantáziáló, neurotikus alak. A legelső fokot Beckett jeleníti meg. Még szerencse, hogy az „új írók” többnyire csak egy „jellemet” választanak ki, a többit elhanyagolják; mellékszereplők csak annyiban léteznek, amennyiben az előtérben álló alak tekintete-tudata rájuk irányul.

A közhelyeket hajtogató, sémává szimplifikált hős mellett a hagyományos cselekményeknek sem lehet helye. Az analitikus technika megsemmisül: hosszú expozíciók helyett a „tudat-áradás”, a belső monológ, az állandó és tudatos ismétlés hivatott éreztetni a „valamivé válás” folyamatát. Az író és az olvasó a jellem és cselekményen belül marad, teljes képe sosincs a történetről. De azért még mindig a regény területén vagyunk: a lényeg változatlanul a „story”, amely az „új regényben” metafizikai jellegű (szemben a múlt fizikai, pszichológiai vagy szociológiai kalandjával). Sarraute-nál például az ösztönvilág gomolygása, Beckett-nél az intellektuális képességek végső bomlása és összeomlása tárul elénk.

Ezt a metafizikai jelleget hangsúlyozza a „science-fiction” módszereinek átvétele és alkalmazása az „új regényben”.²⁸ A tudományos fantasztikum, mely képtelen emberi melegséget, erkölcsi vagy lélektani problémákat sugallni, intellektuális enigmákat vet fel. Az írók egymás mellett vagy egymás felett létező világok gondolatát fejtik ki, kitágítva a tér- és időfogalmat. E H. G. Wellsszel kezdődött divat egyik hódolója, René Barjavel, a francia forradalom idejébe utaztatott hősével megöleti saját ifjú dédapját, s ezért nem hozhatja vissza a XX. századba, hiszen nem létezhetik (*Le voyageur imprudent*). E nézetek kiválóan alkalmasak az „új írók” törekvéseinek kifejezésére, akik szerint a többrétegű valóság nem egyéb, mint a lehetőségek bizonytalan játékanak szövevénye. Robbe-Grillet, Butor, Claude Simon, meg a többiek sok mindent átvesznek a science-fiction fogásaiból, s az emberi lét, a mindennapok közös anyagára alkalmazzák. Robbe-Grillet például a *Dans le Labyrinthe*-ben egy festmény köré szövi hősének bolyongását, s újra meg újra leírja egy és ugyan-

²⁶ N. SARRAUTE: *L'ère du soupçon*. 42. és kk.

²⁷ PIERRE DE BOISDEFRE: *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*. Le Livre contemporain 1959. 372.

²⁸ RENÉ-MARILL ALBÉRÈS: *Histoire du roman moderne*. XXII. fejezet: „Du fantasque imaginaire au fantasque concret — le «nouveau roman».”

azon jelenetet, mindazokkal a változásokkal, amelyek a különböző lehetőségek nyomán bekövetkezhetnek.

A metafizikai kaland érzékeltetésére használják fel előszeretettel az „új írók” a detektívregény technikáját is, amely az ő interpretálásukban szükségképp a céltalanság, a hallucináló bolyongás érzetét kelti. A *Les Gommès*, a *Jalousie*, a *Voyeur*, a *Dans le Labyrinthe* szereplői (de például Marguerite Duras, Michel Butor, Claude Ollier, Kateb Yacine alakjai is) nyomottan küszködnek a bizonytalansággal, hiszen konkrét cél elérésére, gyilkosság vagy házasságtörés kiderítésére stb., nincs lehetőségük: kutatásuk mindenképp kudareccal végződik. Az írók szabadon, a valamivé-levés sartre-i koncepciója jegyében alakítják szereplőikkel saját sorsukat; emiatt mesterként fogásokat alkalmaznak, s nem fogják össze a történet szálait.

A regény belső struktúráját — a hagyományos kronologikus szerkesztésmóddal szemben — a szubjektív idő, a tartam szabja meg. A tudat nyújtja-rövidíti az epizódokat, keveri össze a múltat-jelent-jövőt, s reprodukálja rendszertelenül, kijelentő mód jelen időben, a tudat-változásokat. E módszerre filozófiai alapállásuk készíteti az „új írókat”, hiszen a múltban létező dolgok csak az emlékezet révén kelnek életre, s az emlékezet önkéntelenül is rájuk sugározza a hozzájuk fűződő élményt.²⁹ Vagyis a múlt ábrázolása a világhoz való érzelmi hozzáállást követelne, s ezt az „új írók” szigorúan megtiltják maguknak és alakjaiknak. Regényeik belső egységének megteremtése céljából egyébként gyakran folyamodnak más művészetek módszereire, például a zenei szerkesztésmóddhoz, a festészetből vett ábrázoláshoz (Claude Simon például festőnek indult) és a filmhez. Ez utóbbi hatását mutatja a *Les Gommès* indítása, a *Jalousie* fokozatos környezet-megjelenítése, és mind a kettőnek forgatókönyvre emlékeztető nyelve.

Az „új regényben” uralkodó vizuális érzékelés a tárgyak eltúlzott, szinte kizárólagos jelentőségével függ össze, elsősorban Robbe-Grillet-nél (a többi érzékszerv nagyon is „gyanús” érzeteket szolgáltat, mondja az író). A környezet tárgyaitak minuciózus rajza, mely az ismétlések révén a külső világ nyomasztó súlyát, az ember és a világ közti szakadékot érzékelteti, szintén nem új jelenség, csak éppen az „új regényben” válik uralkodóvá. Kezdetek Sartre *Nausée*-jában fellelhetjük: „A legjobb lesz napról napra leírni az eseményeket. Naplót vezetni, hogy világosabban lássak bennük. Rögzíteni az árnyalatokat, az apró tényeket, még ha semminek látszók is, és főleg csoportosítani őket. Megmondani, milyennek látom ezt az asztalt, az utcát, az embereket, ezt a csomag dohányt, mert ez az, ami változott. Pontosan meg kell határozni e változás kiterjedését és természetét. Például itt ez a kartondoboz, amelyikben a tintásüveg áll... Nos, négyzetes hasáb alakú, és élesen elüt a... — micsoda hülyeség, nincs is róla semmi mondanivalóm. Vigyáznom kell, nehogy olyasmit tartsak különösnek, amiben nincs semmi.”³⁰ Az „új írók”, többé-kevésbé következetesen, regisztrálják a tárgy és az én közti távolságot, meg a tárgyak egymástól való távolságát, és csak azt. Ha a tárgyak általuk elfogadható megértésének, a tudományos megközelítésének szférájából átlépünk az emberi szférába, a tudomány máris nem való semmire. „A környező világ újra jelentőség, lélek és érték nélküli, síma felszínre válik, amelyen nincs többé hatalmunk... újra szemben találjuk magunkat a dol-

²⁹ cf. J. BLOCH-MICHEL i. m. 55—60.

³⁰ JEAN-PAUL SARTRE: *La Nausée*. Gallimard, 1938. 11.

gokkal.”³¹ Az „új regény” éppen azoknak a tárgyaknak a pontos leírásába veszik bele, amelyekben — Sartre szava szerint — nincs semmi különös.

Mindezek a problémák szükségszerűen érvényesítik hatásukat a stíluson is. A létében fenyegetett regény elemei közül azonban éppen a nyelv vészeli át viszonylag „ép bőrrel” a megpróbáltatásokat, már csak azért is, mert a tárgyak leírása egzakt stílust követel. E kérdés kapcsán nyílik ismét alkalom annak hangsúlyozására, hogy az iskola egyes írói és művei között jelentős különbségek vannak, amelyek bemutatása azonban most nem volt feladatunk. Nyilvánvaló, hogy az az elméleti jellegű tájékozódás és értékelés nem jogosít fel a művek konkrét megítélésére, inkább arra jó, hogy az általánosabb összefüggések vázolásával elősegítse a részletes elemzést.

³¹ A. ROBBE-GRILLET i. m. 64.

*A realizmustól a valóságig**

Minden író realistának tartja magát. Egy sem mondta még magát absztraktnak, illuzionistának, képzelődőnek, fantasztának vagy hamisítónak. . . A realizmus nem olyan egyértelmű teória, amelynek alapján egyik író a másikkal szembeállítható, hanem ellenkezőleg olyan zászló, amely alá a mai írók legnagyobb része, szinte azt mondhatnánk, minden mai író felsorakozik. S e tekintetben kétségtől mindenjének hinnünk kell. A való világ érdekli őket, mindegyik őszintén törekszik arra, hogy „valódit”, „igazat” alkosszon.

Egy zászló alatt gyülekeznek ugyan, de ez nem jelenti, hogy közösen vívják a harcot, sőt inkább tépik-marják egymást. A realizmus olyan ideológia, amelyet mindegyik a másikkal szemben lobogtat, olyan tulajdonság, amelyet mindegyik csak magának tulajdonít. Ez mindig így volt: minden új irodalmi irány a realizmusra hivatkozva akarta megdönteni elődjét: ez volt a romantikusok jelszava a klasszikusok ellen, majd a naturalistáké a romantikusok ellen; még a szürrealisták is azt állították annakidején, hogy csak a való világ érdekli őket. Úgy látszik tehát, hogy a realizmus az íróknak éppoly közös tulajdona, mint Descartes szerint az emberiségnek a józan ész. Meg kell azt is állapítanunk, hogy valamennyiüknek igaza van. Véleményük csak azért tér el, mert a valóságról másképp gondolkoznak. A klasszikusok klasszikusnak tartották, a romantikusok romantikusnak, a szürrealisták szürrealisnak; Claudel isteni természetűnek, Camus abszurdnak tekintette, az elkötelezettek pedig gazdasági alapját hangsúlyozták, s azt, hogy a szocializmus felé halad. Mindenki úgy beszél a világról, ahogy látja, csak éppen nincs két ember, aki egyformán látná.

Egyébként könnyű megérteni, miért mindig a realizmus nevében születtek az irodalmi változások. Amikor egy irodalmi stílus elveszti eredeti vitalitását, erejét, szenvedélyességét, amikor közönséges sémává válik, akadémizmussá, amelyet már követői is csak rutinból, vagy kényelemből használnak, s már szükségességéről sincsenek meggyőződve, akkor igenis a valósághoz való visszatérést jelenti a szakítás e halott formulákkal, s a régít felváltó új stílus keresése. A valóság felfedezése csak úgy halad előre, ha eldobjuk az elhasznált, kopott formákat. Ha csak nem az a véleményünk, hogy már tökéletesen ismerjük a világot (ebben az esetben viszont legokosabb teljesen felhagyni az írással), nem tehetünk mást, mint hogy megpróbálunk továbbmenni. Nem arról van szó, hogy valamit „jobban csináljunk”, hanem, hogy eddig ismeretlen utakon haladjunk tovább, amelyeken csak újszerűen írva boldogulhatunk.

Miért jó mindez, mondhatná valaki, ha aztán több-kevesebb idő múlva ebből is csak olyan megmerevedett formalizmus lesz, mint amilyen az előbbi volt. Ez ahhoz a kérdéshez hasonlít, miért élünk, ha úgyis meghalunk és más élőknek adjuk át a helyün-

* A. ROBBE-GRILLET: Pour un nouveau roman c. könyvének egyik fejezete.

ket. A művészet élet. Soha semmit sem nyerünk meg véglegesen. Minden mindig újra kérdésessé válik. De a fejlődés és változás e mozgása jelenti a szakadatlan újjászületést.

Azonkívül pedig maga a világ is változik. Egyrészt számos ponton objektíve sem ugyanaz, mint pl. száz évvel ezelőtt volt, az anyagi, a szellemi, a politikai élet nagymértékben megváltozott, éppúgy, mint városaink, házaink, falvaink, utaink külső képe. Másrészt ezzel párhuzamosan megváltoztak ismereteink mindarról, ami bennünk és körülöttünk van (tudományosan is, ha az anyagról vagy az emberről való ismereteinkről van szó.) Mindezek miatt szubjektív kapcsolataink a világgal gyökeresen átalakultak. A valóság objektív változása s ezzel együtt fizikai ismereteink „fejlődése” mélyen visszhangzott s visszhangzik még ma is filozófiai koncepciókban, metafizikánkban, morálunkban. Ha a regény csupán csak reprodukálná a valóságot, akkor sem lenne normális, hogy realizmusának alapjai ne fejlődtek volna párhuzamosan a változásokkal. A XIX. sz-i regény egyáltalában nem „jó eszköz” a mai valóság megmutatásához, noha a szovjet kritika még a polgári kritikánál is magabiztosabban tesz szemrehányást az „Új Regénynek” valahányszor el akar térni tőle. Véleménye szerint a XIX. századi regény kisebb részlet-javításokkal még alkalmas lenne megmutatni a jelen világ bajait és a divatos gyógy módokat, mintha bizony egy kalapács vagy egy sarló tökéletesítéséről lenne szó. Hogy megmaradjunk a használati eszköz hasonlatánál, senki sem tekinti a kombájnt a sarló tökéletesebb formájának, még kevésbé olyan gépnek, amely nem a gabona aratására való.

De komolyabb dologról is szó van. Mint ahogy már korábban leszögeztük, a regény nem eszköz. Nem előre kieszelt munka. Nem az a célja, hogy ábrázoljon, tolmácsoljon rajta kívül létező dolgokat. Nem kifejez, hanem keres. Önmagát keresi.

Az akadémikus kritika — s hasonlóképpen a kommunista országoké is — úgy használja a „realizmus” szót, mintha a valóság már véglegesen kialakult volna (akár örök időkre is), amikor az író színre lép.* Ezért gondolja, hogy az író szerepe arra korlátozódik, hogy korának valóságát „kutassa” és „kifejezze”. E szemlélet szerint a realizmus csak azt követeli a regénytől, hogy tiszteletben tartsa az igazságot. Az író érdeme főleg a pontos megfigyelés és az állandó — szókimondással párosult — őszinteség. Nem beszélve most arról, hogy a szocialista realizmus egészében elutasítja a házasságtörést és a szexuális eltévelyedéseket, arról van tehát szó, hogy az irodalom elsősorban zord és fájdalmas jelenetek leplezetlen képét adja (anélkül azonban, hogy az olvasók megbotránkozásától félne!), különös tekintettel természetesen a szegény osztályok anyagi helyzetére és családi bajaira. Az üzem és a nyomortanya képe így természetszerűleg realistább, mint a henyélés és a luxusé, az összeütközések realistábbak, mint a boldogság. Összegezve tehát, a világ képe és jelentősége minden édességétől megfosztva jelenik meg, Emile Zola többé kevésbé elkorcsosult képlete szerint.

Mindennek azonban semmi értelme sincs, attól a pillanattól kezdve, amikor tudomásul vesszük, hogy egyrészt mindenki a maga sajátos valóságát látja a világban, másrészt, hogy ezt a valóságot éppen a regény teremti meg. A regényírásnak nem célja, hogy informáljon, mint a krónika, a nyilatkozat vagy a tudományos leírás, hanem *teremti* a valóságot. Sohasem tudja, mit keres, nem tudja, mit kell mondania; a regényírás invenció, állandó és mindig újra kérdésessé váló kitalálás; a regényírás kitalálja a világot és az embert.

Mindazok — akár politikusok, akár mások —, akik csak típusokat várnak a könyvtől, s akik mindenekfelett félnek a vitaszellemtől, szükségszerűen bizalmatlanok az irodalommal.

* A szerző itt a marxista irodalomelmélet általa primitivizált realizmusfogalmát vitatja. A szerk.

Ahogy másokkal, velem is megtörtént, hogy egy pillanatra a *realista illúzió* áldozata lettem. Amikor pl. a *Le Voyageur* írtam, s éppen a sirályok röptét és a hullámok mozgását igyekeztem pontosan leírni, alkalmam nyílt a bretagne-i tengerparton egy rövid téli utazásra. Útközben így szóltam magamhoz: itt a jó alkalom, hogy megfigyelhessem a dolgokat a maguk valójában és „felfrissíthessem” képzeletemet. De már az első vízimadár láttán beláttam tévedésemet. Először is az itt látott sirályoknak nagyon kevés közülük volt azokhoz, amelyekről könyvemben írni akartam, s különben is teljesen különböztek számomra. E pillanatban csak a fejemben levő sirályok érdekeltek. Valamiképpen valószínűleg ezek is a külső világból származtak, talán éppen Bretagne-ból, de teljesen átalakultak, s ugyanakkor valóságosabbakká váltak, *éppen azért*, mert képzelt madarak voltak.

Néha hatottak rám az ilyenfajta ellenvetések: „az életben nem így történik” vagy „olyan szálloda, mint amely az ön *Marienbad*-jában szerepel, nincs is”, „féltekeny férj nem viselkedik úgy, mint az ön *Jalousie*-jában”, „az *Immortelle* franciájának törökországi kalandjai valószerűtlenek”, „a *Dans le Labyrinthe*-ban eltévedt katona rangjelzése rossz helyen van” stb. stb., és magam is megpróbáltam a realisták módjára csoportosítani érveimet, s így írtam a szóban forgó hotel szubjektív léteről, vagy a direkt pszichológiai igazság alapján (amely nem illett az analízisbe) rajzoltam e nyugtalan férj magatartását, akit feleségének gyanús (vagy túlságosan is természetes) viselkedése felzaklatott. És remélem, hogy reményeim és filmjeim ilyen értelemben is védhetőek. Tudom azonban ugyanakkor, hogy céloom mégis más. Nem másolok — alkotok. Már Flaubert ambíciója is az volt, hogy semmiből valami olyat építsen, ami önmagában is megáll, nem támaszkodik semmire, ami rajta kívül van; ma is erre törekszik minden regényíró.

Ebből is láthatjuk, hogy a „valószerű”, a „tipikus” milyen messze van attól, hogy az ábrázolás kritériuma lehessen. Sőt éppen minden úgy tűnik, mintha a „nem valóságos”, azaz a lehetséges, a lehetetlen, a feltevés, a hazugság stb. vált volna kiváltképpen a modern regény témájává. Újfajta narrátor született: olyan, aki nemcsak leírja, amit lát, hanem kitalálja a körülötte levő dolgokat, s látja is, amit kitalál. Amint e narrátor-hősök akárcsak kissé is hasonlítani kezdenek a „regényhősökhöz”, rögtön hazuggá, szizofrénné, vagy hallucinálóvá válnak (sőt olyan íróvá, aki saját történetét írja meg). E vonatkozásban hangsúlyozni kell Raymond Queneau regényeinek jelentőségét (különösen a *Le Chiendent*-t és a *Loin de Rueil*-t), amelyeknek bonyodalma gyakran, ritmusa pedig mindig a képzelet terméke.

Ebben az új realizmushan tehát szó sincs *verizmus*ról. A regényíró nem érdekli már az az apró részlet a világ képében vagy az irodalomban, amely azt „igazi”-vá teszi, sőt éppen az a kis részlet ragadja meg, ami „nem igazi”, ahogy ez számos áttételen keresztül is felismerhető.

Így pl. amikor Kafka megírja naplójában, amit napközben sétáján látott, legtöbbször olyan lényegtelen, töredékes jelenségeket jegyez fel, amelyeket egyszersmind értelmüktől, tehát *valószerűségüktől* megfosztva pillantott meg, kezdve az utca közepén otthagytott kötől egy járókelő bizarr, befejezetlen, ügyetlen gesztusáig, amelyből nem tűnik ki semmiféle cél vagy pontos szándék. Részleges, funkciójuktól megfosztott, megmerevedett pillanatok, kontextusukból kiragadott szavak, egymásba keveredett beszélgetések: tehát az cseng legtisztábban a regényíró fülében, ami egy kicsit hamisan hangzik, ami nem természetes.

Arról van-e szó, amit *abszurd*nak neveznek? Semmiképpen sem. Egy egyébként teljesen hétköznapi és racionális jelenség egyszerre az evidencia jellegével, megokolhatatlan jelenlétével és szükségyszerűséggel lép fel kényszerítő módon. *Létezik*, és ez minden. De az író számára ez veszélyes is: a lehetlenyi abszurditással együtt megjelenik a meta-

fizika veszélye. Minden, ami értelmetlen, ami nem-kausalitás, ami űr, ellenállhatatlanul vonzza a világotlót, a természetfölöttit.

E tekintetben Kafka balsorsa példa lehet. Ezt a realista író (a szónak előbb már vázolt értelmében: mint látomásszerűen jelenlevő materiális világ teremtetőjét) tisztelői és magyarázói elhalmozták „mély” értelemmel. Az olvasóközönség szemében hamarosan elsősorban olyan író lett, aki evilági dolgokat rajzol, de az a célja velük, hogy megsejtessen egy világotlói problematikus létet. Így pl. leírja egy makacs (ál) földmérő küzdelmeit a falusiak között, de regényének célja, hogy elálmodozunk egy sejtelmes kastély egyszerre közeli és távoli életéről. Amikor megmutatja azokat a hivatalokat, lépcsőházakat és folyosókat, ahol Joseph K. az igazságot hajszolja, csak azért teszi, hogy beszélgessen velük a „kegyelem” teológiai fogalmáról. És így a többi esetben is.

Kafka elbeszélései tehát eszerint csak allegóriák lennének. Nemcsak hogy igényelnék a magyarázatot (amely tökéletesen összefoglalja, kimeríti egész tartalmukat), de az a jelentésük gyökeresen ki is irtaná azt a tapintható világot, amely az elbeszélések keretét alkotja. Egyébként az irodalom szisztematikusan mindig abból állna, hogy *másról* beszél. Feltételez egy jelenlevő és egy valódi világot; csupán az első látható, de csupán az utóbbi fontos. Az író a közbenjáró szerepét kapná: — önmagukban tartalmatlan — látható dolgok bravúros leírásával földidézne a mögöttük rejlő „való”-t.

Valójában pedig Kafka műveinek elfogulatlan olvasása éppen ellenkezőleg, az általa leírtak valóságáról győz meg. Az ő számára regényeinek látható világa a való világ, s ami mögötte van (ha van valami egyáltalán), jelentéktelennek tűnik a tárgyak, gesztusok, mondatok nyilvánvalóságához képest. Hallucinációs hatásuk rendkívüli világosságukból származik, nem pedig bizonytalanságból vagy homályosságból. Végső soron nincs fantasztikusabb a precizitásnál. Lehet, hogy Kafka lépcsői valahová máshová vezetnek, de e lépcsőket látjuk, fokról fokra, követve a korlátok és a karfa részleteinek rajzát. Lehet, hogy a szürke falak mögött rejtőzik valami, de előttük áll meg az emlékezet, repedezett vakolatukon, hasadékaikon. A hős célja is elveszhet szemünk előtt egyedül érzékelhető valóságos cselekedeteinek, elhatározásainak makacssága mellett. Az egész életműben az ember kapcsolata a világgal éppen nem szimbolikusok, hanem mindig közvetlenek és határozottak.

A mély metafizikai tartalommal ugyanaz a helyzet, mint a politikai, pszichológiai vagy morális tartalommal. Az irodalom legfőbb törekvésével ellenkezik, hogy a már ismerteket vegyük elő s azokat fejezzük ki. Ami pedig azokat illeti, amelyeket a regényírás később hoz majd a jövő számára, legokosabb (s egyben a legbecsületesebb is) ezekkel ma nem törődni. Húsz év óta láthatjuk, milyen kevés maradt a karkai világból úgynevezett követői műveiben, akik csak a metafizikus tartalmat másolták, és megfeledeztek a mester realizmusáról.

Marad tehát a dolgoknak e közvetlen (leíró, részleges, mindig kérdéses) jelentése, az a jelentés, mely a regény történetén, anekdotikus részén innen helyezhető el, míg a mély (transzcendens) jelentés a történeten túl. A kutatás és az alkotás erőfeszítése mindig az elsőre irányul. Ezt nem lehet kikapcsolni, különben az anekdotikus rész s rögtön utána a transzcendens rész felülkerekedik (a metafizika szereti az ürességet, s úgy szétterül benne, mint a füst a kémény járataiban). Az elsődleges jelentésen innen viszont ott található az abszurd, ami elméletileg a jelentés null-értéke, s amely — jól ismert metafizikai rekuperáció útján — ismét csak újabb transzcendenciához vezet. Az értelem végtelen széttöredezése így újabb totalitást hoz létre, amely ugyancsak veszélyes és hiábavaló. S ezen a transzcendencián innen nincs már más, mint a szavak zöreje.

A nyelv jelentéseinek előbb vázolt különböző rétegei között sokrétű kölcsönös kapcsolatok vannak. S az is valószínű, hogy az új realizmus megszünteti e teoretikus

ellentéteket. A mai élet, a mai tudomány túlhaladottakká teszi az elmúlt századok racionalizmusa által teremtett kategorikus ellentéteket. Természetes, hogy a regény, amely mint minden művészet, igényt tart arra, hogy megelőzze, ne pedig kövesse a gondolatrendszereket, máris egymásba olvasztja az ellentétpárok tagjait: a tartalmat és a formát, az objektivitást és a szubjektivitást, a konstrukciót és a destrukciót, a múltat és a jelent, a képzeletet és a realitást.

A szélsőjobbaldaltól a szélsőbalig azt hangoztatják, hogy ez az új művészet egészségtelen, dekadens, embertelen és sötét. De az az egészség, amelyre hivatkoznak, a szemellenző, a formalin és a halál egészsége. A múlthoz képest mindig dekadensek vagyunk: a vasbeton a kőhöz, a szocializmus a paternalista monarchiához, Proust Balzachoz képest. És éppen nem embertelen, aki új életet akar építeni az embernek. Ez az élet nem sötét, hacsak — siratva a régi színeit — be nem hunyjuk szemünket szépségei előtt. A mai művészet a jelen világban egyfajta élet lehetőségét kínálja az olvasónak és a nézőnek, s tartós részvételt a holnap világának megteremtésében. S ehhez csak annyit kér az új regény a közönségtől, hogy továbbra is bízson az irodalom hatalmában, az írótól pedig azt, ne szégyelljen irodalmat csinálni.

Általánosan elfogadott vélemény — amióta cikkek foglalkoznak vele —, hogy az Új Regény „múló divat”. Ha kissé elgondolkozunk ezen a megállapításon, kétszerezsen is furesának tűnik. Még ha egyik-másik művet valamilyen divathoz soroljuk is (s valóban mindig vannak utánozók, akik érzik a széljárást és utánozzák a modern formákat, anélkül, hogy szükségüket éreznék, vagy megértenék funkcióikat) az Új Regény legrosszabb esetben a divatokkal változik, velük együtt a művek is sorra elpusztulnak, és állandóan újak jönnek létre. Hiszen éppen azt mondja az Új Regény, hogy a regény formái elmulnának!

Az ilyen állításokban — a múló divatról, a lecsillapodott forradalmárokról, az egészséges tradíciókhoz való visszatérésről — azt a régi jó próbálkozást kell látnunk, amely kétségbeesetten, rendíthetetlenül akarja bizonyítani, hogy „alapjában véve semmi sem változik”, s hogy „nincs új a nap alatt”; mikor pedig valójában *mindig minden szüntelenül változik, s mindig van valami új.*

Az akadémikus kritika még azt is szeretné elhíttetni az olvasókkal, hogy az „örök regény” egyszerűen felszívja majd az új technikát, s részleteiben tökéletesíti a balzaci emberábrázolást, a kronologikus cselekményt és a transzcendens humanizmust.

Lehet, hogy elérkezik ez a nap, mégpedig elég gyorsan. De amint az Új Regény valamilyen „célt szolgál”, legyen az akár a pszichológiai analízis, a katolikus regény, vagy a szocialista realizmus, annak a jele lesz, hogy új Nouveau Roman van születőben, amelyről még nem tudhatni, mit is szolgálhat, — hacsak nem az irodalmat. (1955—1963.)

(Fordította: F. Csanak Dóra)

A „Gruppo 63”

1963 az olasz irodalmi és művészeti életben a csoport-alakítások éve volt. Padovában a „Gruppo N”, Milanóban a „Gruppo T”, Rómában a „Gruppo Tempo 3” és a „Gruppo 1”, Firenzében a „Gruppo 70” és Palermóban a „Gruppo 63” jelentkezett. Bár nehéz a gyakran tiszavirág-életű társulások sorsát a kusza kiadói- és sajtó-viszonyok között nyomon követni, s az egyes irányzatok jellegét pontosan meghatározni (hiszen — a század első három évtizedének avantgardista gyakorlatával ellentétben — összefoglaló-normatív manifesztumok közzétételét általában mellőzik), annyi megállapítható róluk, hogy a jelenlegi válságos helyzetben a formai experimentalizmus irányában keresik a kiutat. A „fenomenológiai hullám” Itáliában előbb a filozófusok, majd a zeneszerzők, festők, szobrászok s most a költők, próza- és drámaírók fiataljainak egy részét is magával sodorta. Az 1963-as év ilymódon az olasz irodalom történetében egy periódus (a háború utáni korszak) végét jelentheti, még akkor is, ha ezek az elszórtan felbukkanó és legtöbbször csak látványoskodó csoportok — melyek hol avantgardistának, hol experimentalistának nevezik magukat — a művészi produkció tekintetében nem jelentősek.

A második világháborút közvetlenül követő periódus legeredményesebb irányzata az *újrealizmus* volt. Kezdetől kétféle tendencia nyilatkozott meg benne; s ahogy távolodtunk az Ellenállás nagy időszakának kisugárzásától, úgy szorította mind hátrébb a dokumentatív, tényleíró, szociográfikus tendenciát a másik, melyre a lélektani összetevőket kutató analízis volt a jellemző. A kapitalizmus ellentmondásait társadalmi szélességben *leíró* és felmutató irányzatban egyre inkább a kapitalizmus ellentmondásosságában élő egyén fel térképezésének feladata került a középpontba, vagyis a tematika leszűkült ugyan, de a vizsgálódás elmélyült. Az Itália gazdasági-társadalmi életében bekövetkezett jelentős változások azonban, melyek ráadásul a hidegháború néha apokaliptikus katasztrófát sejtető évei alatt mentek végbe, mindegyre újabb és újabb problémákat vetettek fel; s a modern kapitalizmus kérdéseit (az elidegenedés új formái, a technikai civilizáció által átalakított életforma, a magányosság, a szorongás, a kilátástalanság, a korábbi értékrend válsága, stb. stb.) a *neorealismo* egyre nehezebben tudta megválaszolni. Mind nyilvánvalóbb az újrealizmus naturalista jellegű koncepciójának (s ennek következtében kifejezőeszközeinek) a válsága; a krízist pozitívan megoldó áramlatot azonban — a többféle ilyen természetű próbálkozás ellenére — ma még nem sikerült Olaszországban megteremteni. (Egyedül az újrealizmus legerősebb művészeti ágazatában, a filmművészetben lehet megfigyelni a továbbfejlődést: elegendő csak arra a vonalra utalni, mely a *Róma nyílt város* c. filmtől a *Biciklitolvajok*, majd *A sorompók lezárulnak* c. műveken át az *Édes életig* és a *Nyolc és félig* vezet.)

Az újrealizmus válságával egyidejűleg jelentkező újabb áramlatok között a legszélesebbnek (ám legsekélyesebbnek) a külföldi példákat követő s gyakran provinciálisan átvett tételeket ismétlő irányzat látszik, mely az olasz képzőművészetben mint *informale* és *Neo-Dada*, a zenében *experimentalizmus*, az építészetben a Nervi-vezette funkcionális architektúrával szemben (s egyelőre inkább csak elméletileg) mint *építészeti informale*, a drámában *action theatre*, s az irodalomban általában mint *experimentalizmus* jelentkezik. A képzőművészet és a zene ilyen természetű próbálkozásaihoz képest bizonyos késéssel ezideig az 1963-ban Palermóban, 1964-ben pedig Reggio Emiliában összeült „Gruppo 63” lépett fel a legkövetkezetesebben és a legnyíltabban olyan programmal, mely ehhez az irányzathoz kapcsolódik. A csoporthoz tartozó esztéták és írók szövegeinek informatív összefoglalása is elegendő, hogy e tendencia olasz iskolájának legfőbb jellegzetességeit megismerjük.

A „Gruppo 63” — mely lényegében az *Il Verri* című folyóirat (és közvetve a Feltrinelli-kiadó) köré tömörült fiatal alkotókat egyesíti magában — először 1963 októberében ült össze, mégpedig a szicíliai fővárosban, hogy részint különféle elvi vitákban, részint az egyes művek szeminárium-szerű megbeszélésével összegezze és megvizsgálja az új társulás esztétikai célkitűzéseit. A csoport nesztora az *Il Verri* főszerkesztője, a baloldali, ámbár bizonytalan beállítottságú s inkább irodalom-szervezői mintsem elméleti munkásságával kitűnt Luciano Anceschi; a csoport vitáit azonban az átfogóbb koncepciójú fiatal esztéták irányították. Az avantgardizmus értelmezése és a jelenlegi helyzetben követendő út kérdései körül különféle nézetek csaptak össze, az alapvető tételekben azonban egységes álláspont nyilatkozott meg. Szerepe volt ebben annak is, hogy a harminenégyszer író, költő és néhány ideológust tömörítő tanácskozást az avantgardizmusról és elkötelezettségről,¹ valamint az irodalom új felfogásáról való vizsgálódás² készítette elő. A Calvinóval, Fortinivel, Pasolinivel folytatott vita, mely éppen a tanácskozás idején kiterjedt a még idősebb generációhoz tartozó Moravia elleni nyílt kihívásra is, elsősorban a hatvanas évek olasz társadalmi helyzetének pesszimista elemzésén alapult.

A Palermóban összegyűlt fiatalok elégedetlenségének és kiábrándultságának okai között egyaránt találunk jogos és jogtalan motívumokat; az előttük járó nemzedékek munkásságának igaz és igaztalan bírálata egybekeveredik. Mindez még nem lenne szokatlan e század irodalmának történetében; az azonban először fordul elő, hogy a magát bizonytalanul hol avantgardistának, hol avantgardista-ellenes experimentálisnak nevező olasz csoport nyíltan és büszkén szembeforduljon a művészet társadalmiságával, vagy (néhány tagjánál) ezt a társadalmiságot csak igen áttételesen, a formai kísérletezés alá rendelve ismerje el. A vita témáját kijelölő első felszólaló, Alfredo Giuliani már lényegében ezt az álláspontot választotta, amikor „a hagyományos típusú irodalommal” szemben az „avantgardista irodalom” jelentőségét abban látta, hogy visszautasítja a polgári társadalom kialakult leíró-közlő formanyelvét (ami önmagában még a hagyományos avantgardista iskolák közös saját célkitűzése); de amikor — az „igazi realizmus” elérésének érdekében — kifejtette, mit ért valójában a központi jelentőségűvé emelt *invención*, lényegileg olyan útra tért, ami a korábbi olasz irodalomban (még az igen ellentmondásos futu-

¹ FAUSTO CURI, RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI, UMBERTO ECO, FRANCESCO LEONETTI: *Avanguardia e impegno*. *Il Verri*, 1963. június.

² FRANCESCO LEONETTI: *La negazione in letteratura*. ANGELO GUGLIELMI: *Una „sfida” senza avversari*. *Il Menabo*, 1963. 6. sz.

rizmust is ideszámítva) ismeretlen volt. „Az invenció realizmusa — mondotta³ — nem arra törekszik, hogy olyan (régi vagy új) módozatot találjon, mely a világ megértésének lehetőségét sugalmazza. hiszen abból a felismerésből született és táplálkozik, hogy ilyen módozat (éppen a Történelem objektív hiánya és tehetetlensége miatt) nem létezik. . . A jelenkori kultúra avantgardista vonala arra törekszik, hogy a világot mint a lebírhatatlan rendezetlenség középpontját mutassa fel. A pozitív pólus eltűnt: következésképp minden dialektikus játék s így a Történelem is képtelenséggé vált. Az ember soha nem érezte magát ennyire jövő nélkülinek, mint most, amikor — hála a tudomány csodálatos előrehaladásának — ez a jövő olyan csábítóan közelinek tetszik. A Történelem helyére olyan tér lépett, melyen minden, ami történik, eleve értelmetlen és hamis lesz. És ebben a történelemben benne van az emberek élete is. Ma az ember vagy ostoba gesztusokra vagy mozdulatlanúságra kényszerül. A jelenkori kultúra avantgardista vonala nem helyezkedik szembe ezzel a helyzettel, és nem kísérli meg, hogy helyébe egy másikat állítson (hogyan is tehetné?), és még arra sem törekszik, hogy bemutassa (mert a mi esetünkben a legjobb ábrázolása mindannak ami van, a némaság lenne, ahogy néhány írónk ezt már gyakorolja is). A cél egészen más.”

A „felosztott tér” és a „megállított idő” jellegzetes fenomenológiai tételei bukkannak fel tehát; s belőlük logikusan következik a harmincas évekig terjedő (s általunk történetinek, lezártnak s nem „öröknek” tartott) avantgardizmus tipikus magatartásától idegen semleges, sőt passzív társadalmi állásfoglalás. Guglielmi szerint „a ma lehetséges egyetlen avantgardizmus a nem-ideológus, nem-elkötelezett, nem-történelmi, egyetlen szóval *időtlen* avantgardizmus”, melynek — szerinte — az olasz irodalmi experimentalizmusban gyakran emlegetett Gadda, valamint az „új regényt” megteremtő Robbe-Grillet, a képzőművészetben nagyhatású Pollock és az *informale* gyorsan fakuló szélsőségeit példázó Fautrier lehetne jó példája.⁴ A mai „avantgardizmus” feladata — a „Gruppo 63” szerint is — az, hogy a valóságot (Guglielmi szavait használva) minden tekintetben „leakassza” a régi világról, és olyan „semleges térben függesse fel” újra, melyben a dolgok „valóságosan és mozdulatlanul, még a figyelő tekintetek elől is elrejtve lógnak.”

Adorno nyomán (s a magyarul talán „mumifikálás-tételnek” nevezhető gondolattal összefüggésben) ugyanilyen szkeptikusan elemezte a helyzetet a fiatal esztéták kiemelkedő vezetője, a „nyitott mű” elméletét felállító Umberto Eco is. Saját korosztályának, a „Neptun-generációnak” feladatát a tudatosan lassú „filológiai” munkában látta, és vállalta a csoporttal szemben vádként hangoztatott „avantgardizmus a hálókocsiban”-tételt, vagyis azt, hogy a „Gruppo 63” esetében olyan forradalmárokkal van dolgunk, akik elfogadják a polgári világ minden kényelmét, és kitűnően érzik magukat benne. Ez a nemzedék megértette — fejtegeti Eco —, hogy a nyilvános, látható lázadás gesztusa, mely a közvetlen eredményben oszlik szét, mely arra jó csak, hogy megbotránkoztassa a polgárt, már elveszítette minden szerepét. A gesztust ma már elfogad-

³ A palermói tanácskozás alább következő idézetei a hivatalos jegyzőkönyvből valók. Vö.: Gruppo 63. Feltrinelli, Milano, 1964. 462. (Le Comete, 31.)

⁴ Az *informale* (s benne Fautrier), valamint Pollock (és mögötte a Zen) problematikáját, valamint a későbbiekben — Umberto Eco és mások nyomán — említett „fenomenológiai hullám” és „nyitott mű” kérdéseit, akárcsak a „felosztott tér” és a „megállított idő” művészet-filozófiáját Képek és lagunák c. könyvemben (Kossuth, Bp. 1964.) megpróbáltam felvázolni. Részletesen itt ezért nem térek ki rájuk.

ják, áruvá alakítják, kiállítják a képtárban vagy muzeumban, elhelyezik a könyvtárban; még díjat is adnak neki. Az ilyen gesztus vonzása, mely megbotránkoztatathatna (vagy megbotránkoztatott valamikor) bizonyára elég erős ma is. . . De mind nyilvánvalóbb, hogy az ilyen lázadásnak semmi értelme sincs. Lehet avantgardizmust csinálni, de — és ebben egyetértünk — csak a hálókocsiban: jó, ha tudjuk ezt, mert így senkit nem érhet közülünk csalódás, amikor megtagadják tőlünk, hogy börtönbe csukjanak.”

Nehéz megállapítani, e pesszimista tétel kialakulásánál milyen arányban szerepelnek valóságos tapasztalatok, és milyen arányban van jelen az eleve elfordulás, lemondás, meghátrálás, belenyugvás (a történeti avantgardizmustól egyébként oly idegen) gondolata, és milyen mértékig érvényes a polgári társadalom művészi szabadság-lehetősége (a tapasztalatok, például Siqueiros esetében nem éppen igazolni látszanak azt a tételt, hogy az „újkapitalizmusban” minden gesztus megengedett); ami számunkra azonban jelen esetben sokkal figyelemre méltóbb, az (e hipotézis védelme mögött) annak az irányvonalnak a kibontakozása, mely szerint „még a forradalmi cselekvést is a lassú kutatásnak, a filológiai lázadásnak kell felváltania”. A palermói szemináriumon a hangsúly a kilátástalannak ítélt társadalmi helyzettől elforduló, a polgári rend iránti megvetést *elsősorban* formai téren realizáló tételre csúszott át. Mégpedig nem is a hajdani Dada nyomán a legszélsőségesebb provokatív gesztusig eljutó amerikai *Pop-Art* mintájára, hanem mindennemű társadalmi aktivitást mellőzve. Vulkan népével ellentétben Neptun nemzedékének arra kell törekednie — summázta Eco —, „hogy megkísérelje az ember látókörébe hozni mindazokat az eszközöket, melyekkel az ember egyszer majd bizonyosan megvalósíthatja önmagát. Azt a taktikát, azt a technikát, azt a kollektív vizsgálódást, azt az elméleti vitát, mely elnehezíti ugyan az invenciót, és nem hoz gyümölcsöket, de legalább előkészíti a talajt.”

Soha kiábrándultabb és lemondóbb fiatal nemzedéket! A társadalmi érdeklődést kikapcsolva, „Neptun nemzedékének” figyelme a nyelvi kutatás, a formai kísérletezés problematikájára összpontosul csupán. Még a „Gruppo 63” baloldali szárnyának vezéralakja, a tehetséges regényíró, Edoardo Sanguineti is hajlandó ezen a mesterségesen leszűkített kereten *belül* tárgyalni a forradalmi művészetről. Sanguineti szembeszáll azzal a kíváncsisággal, hogy a művészetben ne legyen ideológia; a másik szárny nihilista anarchizmusával szemben azonban ő is anarchoid-proletkultos nézeteket hangoztat. Ily módon ő sem végezheti másutt csak a formalizmusban. A „Gruppo 63” ezért jelent — minden belső ellentmondása, eklekticizmusa, bonyolultsága mellett is — egyfajta közös ideológiai platformot. Sanguineti kiinduló-pontja („esztétikailag szólva, egy irodalmi szövegnek csak a kifejezőnyelv formájában van ideológia”) már eleve antidialektikusan leegyszerűsíti és eltorzítja a valóságot: különösen tarthatatlanná válik azonban tétele akkor, amikor feltételezi, hogy a polgári irodalom elleni harcot lehet a társadalmitól *külön* és ráadásul csak a *formai szféra*ban eredménnyel lefolytatni. Érvelése ennek következtében tetszetős, de annyira régen megcáfolt, hogy mentségül legfeljebb annyit hozhatunk fel: a „Gruppo 63” nemzedéke általában kevésbé ismeri tapasztalatilag az avantgardizmus történetét, még akkor is, ha sűrűn hivatkozik rá. „Teljesen világos — mondja a fiatal esztéta —, hogy a polgári ideológia alapvető struktúráiban nyelvi síkon is kifejlődött egyfajta normalitás, melyet az avantgardizmus nem fogad el még annak árán sem, hogy a polgári szabályosság szerkezetével szemben mindaz, amit felállít, merő patológiának látszik. Azt hiszem, tökélete-

sen egyetérthetünk Giulianival, amikor a realizmus új eszméjét megjelöli, és úgy gondolom, ez a realizmus csak akkor lehet életképes, ha kiszabadul a hagyományos polgári normalitásból, annak szoros normatív bilincseiből: ez, úgy tetszik, elengedhetetlen feltétele még a realista próbálkozások legelemibb kalandjainak is. Minden más pozíció végzetesen arra ítéltetik, hogy fogoly maradjon a romantikus-polgári realizmus logikai hálójában, helyesebben szólva, ennek a realizmusnak jelenlegi formájában, az úgynevezett kritikai realizmusban vagy a vele párhuzamos szocialistában. Igazán kritikai, igazán realista csak akkor lehet a művészet, ha energikusan kitör a polgári szabályosság keretei közül, azaz a polgári ideológia és nyelv normáiból”.

Vajon nem inkább Sanguineti érvelése maradt a polgári gondolat-rendszer foglya? Az a formai kérdéseket *középpontba* helyező experimentalizmus, mely az „ideológia” szerepét kizárólagosan a kifejező-nyelv átalakításában, látja és nem veszi észre, hogy elsősorban e nyelvi formalizmus mélyén munkáló ideológia *realizmusát* kellene a valóság próbája alá vetnie, — lényegében saját ellentmondásai által eleve életképtelen irányzat. Ha más nem, a palermói tanácskozáson bemutatott szépirodalmi művek másodlagos jellege bizonyíthatja ezt.

Helyesnek látszik, ha elfogadjuk a fogalmak pontos használata végett azt a distinkciót, amit a „Gruppo 63” egyik vezető ideológusa tett, amikor a csoport „avantgardizmusát” elkülönítette a század első évtizedeinek avantgardizmusától. Angelo Guglielmi szerint „az experimentalizmust, amelyről beszélünk, a történeti avantgardizmussal a célok nyilvánvaló különbsége állítja szembe. . . Az avantgardizmus íróinak lázadása elsősorban tartalmi-érzelmi kiindulópontú. A formai érdeklődés — minden látszat ellenére — csak másodlagos helyet foglal el bennük. Az új experimentalizmus egészen más jellegű: lényegében formai érdeklődés uralkodik benne.” Megszívlelendő elhatárolás: arra figyelmeztet, hogy nem lenne igaza annak, akit elkábít a különféle jelenlegi iskolák következetlen szóhasználata és aki ennek nyomán azt hinné, hogy (az avantgardizmus történelmi periódusát időtlenné oldva) valamiféle „örök avantgardizmus” kategória létezik. A mai olasz irodalomban jelentkező csoportok — használják bár mégoly sűrűn az „avantgardizmus” megjelölést önmagukra — minőségileg különböznek a tizes-húszas évek „izmusaitól” mind célkitűzéseiket, mind eddigi eredményeiket tekintve.⁵ Ha avantgardizmusnak lehet tekinteni Kafkát, Joyce-ot, (a „Gruppo 63” erős hatású példaképeit és mestereit), akkor avantgardizmusról van szó az experimentalizmus olasz esetében is. Ha viszont nem (és az irodalomtörténet mindezek ideig ilyen rokonítást nem végzett), akkor a palermói és Reggio Emilia-i tanácskozás résztvevőit nem sorolhatjuk be egy más jellegű történeti kategória alá: sokkal helyesebb, ha munkásságukat (természetesen a történelmi előzmények feltárásával és számontartásával) a maguk jelenlegi valóságában vizsgáljuk. Az „invenció realizmusa”, az „igazi realizmus” vagy akár az „avantgardizmus” címszavai helyett talán a különféle országokban jelenleg folyó formai-anarchoid kutatásokra helyesebb lenne az experimentalizmus elnevezést használni. Ami pedig magát az olasz experimentalizmust illeti, rá vonatkozóan megmaradni a jóindulatú várakozás álláspontján: amit produkált, egyelőre Kafka, Joyce és Robbe-Grillet erős utánzásának látszik csupán.

⁵ Vö. Zoltai Dénes álláspontjával, aki — például Guglielmivel ellentétben — azt tartja, hogy ilyen minőségi különbség a történelmi és a mai *avantgardizmus* között nem létezik. — A non-finito esztétikája. Valóság, 1964. 11. sz.

Új jelenségek az NDK regényirodalmában

A Német Demokratikus Köztársaság irodalmáról — kimondva-kimondatlanul — néhány esztendeje az a sommázó vélemény uralkodik nálunk (mindjárt állapítsuk meg, hogy helytelenül, hiszen minden beskatulyázás hamis eredményeket szül), hogy az lényegében sematikus, még magán viseli a dogmatizmus káros jeleit. Tudjuk, hogy az NDK társadalmi és politikai helyzete sokban más, és ez szükségszerűen tükröződik is művészetében és irodalmában, így hát például az irodalomban a mi irodalmi fejlődésünkötől eltérő vonásokat is találunk. De végre ki kell mondanunk, hogy az utóbbi évek tényei megcáfolják a fenti általánosító véleményt. A Demokratikus Németország helyzete nem könnyű, nemcsak fővárosa „frontváros”, bizonyos mértékben „frontország” az egész ország is. Németország kettészakíttottsága, az állandó nyugati provokációk, meg a fal, a fal, amely ketté osztja Berlint, szétválaszt barátokat és családokat — súlyos terhet jelentenek, oly jelenségek, amelyek érthető módon közéletben és közvéleményben állandó éberséget követelnek, bizonyos merevséget szülnek. Különbséget téve azonban, hogy mi az okvetlenül szükséges, helyénvaló — és mi a túlzás — az elfogulatlan megfigyelő megállapíthatja: ma már okos oldódás van az NDK életében, és az a kultúra területén talán még inkább jelentkezik, mint másutt.

E rövid beszámolóban nem elemezhetem sem a kulturális, de még az irodalmi fejlődés egészét sem, egyetlen részletét igyekszem felmutatni, az NDK új prózaírodalmát.

A legutóbbi három-négy esztendőben egy sor új író jelentkezett érdekes regénnyel, elbeszéléssel — nemcsak a keletkezés időpontja alapján nevezhetjük őket újnak, hanem — természetesen ez a mértékadó — a témaválasztás, a szemlélet, a művészi feldolgozás bizonyítja a továbblépést, a fejlődést.

Kezdjük a témával. Miről is szól Dieter Noll, Bernhard Seeger, Joachim Wohlgemuth, Max Walter Schulz, K. H. Jakobs, Christa Wolf, Brigitte Reimann, Günter De Bruyn — és még sorolhatnám őket — új könyvében?

Arról, hogyan találják meg az emberek — olykor nem találják meg, de legalább keresik — helyüket az új hazában, ahol a németek — a történelemben először — demokráciát próbálnak építeni. A múltról is beszélnek (lehet-e a máról hitelesen szólni, ha elhallgatják a múltat?), de ez a vallomás a múlttól sokkal maibb, sokkal izgalmasabb, sokkal árnyaltabb és meggyőzőbb is, mint az eddigi német könyvekben. Félreértés ne essék, nem minőségi meghatározás ez, semmi esetre sem leértékelése annak, ami a szörnyű, embertelen múlt és az ellene való küzdelem megvilágításával a német irodalomban 1945 előtt — még Hitler alatt — és 1945 óta kiváló mesterek elvégeztek. Brecht, Becher, Anna Seghers, a két Mann, Willy Bredel, Arnold Zweig, Marchwitza, Leonhard

Frank, Stefan Heym és a többiek, mind az elnyomás megingathatatlan ellenségei, alkotásaikkal nagyszerű munkát végeztek. Nem csak a témaválasztással. A szándék és a művészi megjelenítő erő oly műveket teremtett, amelyek lepleztek és lelkiismeret vizsgálatra késztettek. De mivel ők mindenkor ellenfelei voltak a világ népeire — egyben hazájukra is — katasztrófát zúdító barbarizmusnak, alapállásuk magától értetődő volt. Ugyanakkor másként formálódott, mint azé a német nemzedéké, amely közvetlenül a náci hatalomátvétele előtt, vagy már Hitler uralma alatt született, és gyerekfejjel, tudatosan, nem élhette át sem a háború előtti, sem a háború alatti Harmadik Birodalmat. Ezek a fiatal írók 1930 körül születtek, és a lelkiismeret-vizsgálatot jószerint a többiek — bátyáik, apáik nevében is elvégzik. Megkísérlik belülről elvégezni, hangsúlyozom, hogy azok nevében is, akik, ha nyilván kisebb mértékben is, a szörnyű nyomás alatt, a tömeghisztéria sodrásában, nemcsak szenvedői, de felelősei is voltak a nagy katasztrófának. Az idősebb antifasiszták drámai hangon vádolnak — e fiatalok művében felhangzik az önvád is! Nem tagadnak, nem állítják, hogy nem történt semmi, hanem végre leltárt készítenek a múltról. Nem beszélnek kollektív felelősségről, ez hamisítás lenne, történelmietlen felfogás. Felvetik a kérdést, miért történt? Hogyan történt? Ezt annál szabadabban, annál nyíltabban tehetik meg, mert ténylegesen ők nem is voltak részesek.

Ám mindez inkább csak kiinduló pont, bármilyen fontos is, csak sötét háttér, amelyből ki kell válni a világosság felé induló új életnek. A legizgatóbb kérdés, amit ezek a fiatal írók új műveikben felvetnek, hogyan tovább? Mindaz után, ami volt, miként találjuk meg az utat új életünkhöz. Hogyan takarítják el a romokat, odakinn a városokban, az országban és belül, a lelkekben, a gondolkodásban? Szinte valamennyi regényben szerepel ez a kifejezés: „Nulla pont”. A nulla pontról, a semmiből kell elindulni, minden elpusztult, mindent újra kell kezdeni. De hogyan kezdje el az egyes ember — leggyakrabban fiatal emberek a hősök —, miként találja meg a helyét a felnövekvő társadalomban? Növekszik-e ő maga is, a kettéosztott országban, kettéosztott-e a szíve, a gondolkodása? A múltnak, amelynek a szomszédos, másik Németország veszélyes, lidércfényekkel csábító örököse, ellent tud-e állni? És ellent-e azoknak, akik a múltat ebben a hazában cipelik magukkal, és akarva, akaratlanul fertőznek vele? És végül: a jószándékú, de a gyakorlatban kárt okozó, a merevséggel, a szemellenzős gyűlölettel, a megbékélést akadályozó túlzókkal és bürokratákkal szemben, hogyan tudja diadalra segíteni az emberséget.

Mindez száz és száz, ezer és ezer érdekes, izgalmas, íróit megihlető drámát, konfliktust rejt magában. De mennél mélyebb a téma, annál kevésbé tűri, hogy tömpe ujjakkal nyúljanak hozzá. Az a jó, az az örvendetes ezekben az új regényekben, — és éppen azért nevezhetjük legtöbbjüket újaknak —, mert művész ragadja meg a témát. Érzékletes emberábrázolás, az igazság tételes kimondásának elkerülése, az igaz és nemcsak a valódi, az egész emberi élet — tehát magánélet és közösségi élet — megmutatása, ezeknek a könyveknek legnagyobb erénye.

Hogy ezek az új hangot próbáló, az új valóságról — és benne a kialakítandó új erkölcsről szóló művek az alkotók és az alkotást kívánók egymásra hatásából születtek, azt leginkább széles visszhangjuk, nagy sikerük, gyors elterjedésük mutatja. A példányszámok természetesen nem érhetik el az évtizedek óta ismert mesterek könyveinek példányszámát. (Ezekből csak néhány adat: Brecht művei a Demokratikus Németországban több mint egymillió

példányban jelentek meg, Anna Seghersé több mint nyolcszázezerben, Ludwig Renné a szám több mint 700 000, Willy Bredelnél több mint félmillió — csak az utolsó évtizedben.) De a fiatalok könyvei is viszonylag tekintélyes példányszámmal büszkélkedhetnek. Dieter Noll *Die Abenteuer des Werner Holt* már a kétszázezer felé halad, Karl-Heinz Jakobs *Beschreibung eines Sommers* majdnem százezer példányban jelent meg, Bernhard Seeger *Herbstrauch* regényéből ugyanannyi, Christa Wolf Heinrich Mann-díjat nyert művéből (*Der geteilte Himmel*) több mint százötvenezer és folytathatnám. És a fiatalok folyóirata, a Forum, amely e regényeket rendszerint, még mielőtt kötetben megjelennek, közli, ma már több mint százezer példányban jelenik meg! Értsük meg, egy irodalmi folyóirat százezer példányban, egy tizenhét és félmillió országban!

Mielőtt még a fenti regények közül néhányat részletesebben vennék sorra, hadd térjek ki, két olyan nem a legfiatalabb nemzedékhez tartozó, immár nemzetközileg ismert, elismert író új művére, amely részben tematikájában, részben az oldott szemléletben és feldolgozási módban rokon az ifjú nemzedék — hirtelenében mondom, lehet, hogy rossz kifejezés — „új hullámá”-val.

Franz Fühmann 1962-ben megjelent *Das Judenauto* című műve meg-
rázó, az emlékek és a lélek legmélyéig leásó vallomás húsz év tizennégy napjáról. Olyan leszámolás a múlttal, a ma a negyven évet túlhaladott és az ötvenhez közeledő németek múltjával, ami érezteti írója katarziszt, és nemzedékének katarziszt segíti elő. A megdöbbenő lélekfeltárás, a lemeztelenítés és önvallomás csak költő, lírikus tolla alól kerülhetett ki ilyen plasztikusan. Az első pillanatra úgy látszik, hogy történelmi események kommentárja. A könyv, hiszen a tizennégy nap történelmi fordulatokat is jelez, mégis Fühmann lényegében egy lélek fejlődésének történelmi fordulópontjait villantja fel, oly erővel és oly érzékletesen, hogy az egész nemzedék sorsfordulóit pillantjuk meg. Ezek lépnek eléink a sötétből, tragikusan és felejtethetetlenül. A kérdésre: „milyen volt a múlt” — Fühmann megvesztegethetetlenül ad választ és költő módjára. Ebben rokon a fiatalok könyvével. Művészi megoldásával, biztonságával, bizonyos mértékben példakép is. A „hogyan tovább” kérdésre már nem elég oldott a válasz, a kötet e jelentékenyen kisebb részében a publicisztikai eszközök túlsúlyba kerülnek.

Ervin Strittmatter új regénye, az *Ole Bienkopp* nagy vihart kavart a Demokratikus Németországban. Strittmatter egyike a legjelentősebb német íróknak, túl az ötvenen, kiváló regényei, színművei sok sikert arattak, több műve magyarul is megjelent. Az *Ole Bienkopp* — mint az író majdnem minden műve — parasztok között játszódik, és világosan bizonyítja, hogy Strittmatter nagyszerűen ismeri a régi és az új német falut. Természetleírása, jellemábrázolása mesteri, nyelve ízes, olykor szeretett-teljes, tartozkodó humor, olykor csipős szatíra teszi még érzékletesebbé az előadási módot. Talán nem túlzás, ha azt állítjuk, ez az író eddigi pályájának csúcsa, legsikerültebb alkotása. Mégis, miért e vita?

Nos Ole Hansen, csúfnevén vagy inkább talán becéző nevén Bienkopp, a regény hőse, ha nem is mindjárt és tudatosan, de végeredményben bátran és véglegesen leszámol a fasiszta múlttal és — ha egy kissé anarchikus ösztön-
séggel is — megindul megteremtteni az új utat. Nemcsak magának, de kis falujának is, a szegényeknek, kisembereknek, az elnyomás gyűlöelőinek. Elindulva arról a bizonyos nulla pontról, Ole rettentő energiával, minden átmeneti kudarc ellenére nemcsak megteremti a termelőszövetkezetet, de beleoltja a közösségi érzést is sok értetlenbe, ingadozóba. És ha az úgy — minden jel szerint — falu-

jában is diadalmaskodik, ő maga, ez a megszállott, örökké tevékeny ember, kissé furcsa garabonciás, sokféle hibával, gyengeséggel terhelt, esendő és mégis nagyszerű hős, elbukik. A maga és a falu ellenségeit — a másik Németország küldötteit, szövetségeseit, megbízottait, az ilyen-olyan parazitákat Ole sebeket kapva és még súlyosabb sebeket ejtve legyőzi, ám a győzelemben ő is belepusztul. Talán ez nem is pontos fogalmazás. Strittmatter gyengéd költőisége annyira megszeretteti velünk ezt az igaz embert, hogy tovább él bennünk is és kis falujában is. Pusztulása nem bukás. Lelépett a színről, de törekvése, szelleme továbbmunkálkodik. A szeretettel megformált Ole valóban egyénített alak és mégis vagy éppen ezért jelkép. A néphez hű, fáradhatatlanul munkálkodó, sem a felelősség, sem az áldozat elől meg nem hátráló, a jelent és jövőt építő ember mindenképpen diadalmaskodik. Az osztályellenség és a másik ellenfél, a szemellenzős bürokrata rengeteg bajt okozhat, de az élet nem téved. Vannak ennek a vérbő regénynek hibái — a bírálók főként a funkcionáriusok érdes jellemzését kifogásolják, véleményük aligha helytálló —, de erői sokszorosan felülmúlják ezeket. Szókimondása, hátorsága sok olyasmit jelenít meg, amiről az NDK irodalma előtte hallgatott.

Ugyancsak a régi és az új német faluról beszél a fiatal Bernhard Seeger *Herbstrauch* című regénye. Csak kisebb részben játszódik a múltban, de a ma nehéz harcait szigorú és mégis színes realitással ábrázolva, felidézi a Hitler-időket, a háborút és a faluban még ma is a régít visszakívánó, azt megtartani akaró erőket is. A német kritika egy része e regénnyel kapcsolatban felidézte Solohov *Új barázdát szánt az eke* c. alkotását. Ez az elismerő párhuzam nyilván túlzás, de Seeger művének néhány részlete, kemény szépsége, az író szenvedélye, a felejthetetlen jellemek — egyik sem kész, simára csiszolt, harcol a megújulásért, olykor a forradalmi átalakulás ellen —, mindez érthetővé teszi az összehasonlítást.

Seegert sem lehet rajtakapni a fekete-fehér megjelenítési módon, párttitkára, Schindel, jóakarató, tisztességes, szívvel-lélekkel kommunista, de primitívségében, türelmetlenségében rengeteg hibát követ el. Sajnos, a járás küldöttét Wittigit már nem rajzolja meg ilyen árnyaltan, túl bölcs, mindent helyesen rendbeszedő ez a figura. De pompás Wollni és Grimberger, a két bajtárs. Megszöknek a frontról, egymást segítve, egymást mentve, de később a békés élet építése közben, halálos ellenséggé válnak egymással szembe. Grimberger varázsigéje a szorgalom és takarékoság, és amikor megkérdezik tőle, „miért harcoltunk a fasiszták ellen”, egy marék földet mutat fel: „ezért”. A földhöz, a birtokhoz való ragaszkodás sodorja Grimbergert tegnapi ellenségei, a zsugori nagyparaszt, sőt az elmenekült gróf táborába, és Wollninak, egykori bajtársának, a városból érkezett gyári munkásnak be kell látnia, hogy milyen nehéz, bonyolult a harc érte, a séma nem elegendő. Szenvédély, őszindulatok csapnak össze, gyengéden, pasztellszínekkel festett szerelem. A regény nemcsak kitűnő alkotás, de élvezetes olvasmány is. Anélkül, hogy prédikálna, meggyőz bennünket, hogy életet és embereket átformálni — ez nagy, nehéz, bonyolult feladat, és csak ha magunk is tudunk újjászületni, segíthetjük mások újjászületését.

A már negyven esztendőttől túlélt Max Walter Schulz első nagyobb prózaműve a *Wir sind nicht Staub im Wind* meglepően érett és igen nagy anyagot, széles korpét, a német demokratikus állam minden rétegét megjelentető és megjelenítő alkotás. Sokféle embert, sorsot találunk a regényben, sokminden történik is benne, az 1945. áprilisától 1945. szeptember 1-ig

tartó tragikus időszakban zsúfolódnak az események. A központi hős, Rudi Hagedorn, csaknem a végső percekig — kényszerűségből, nem nagy lelkesedéssel, de nem is nagyon lázongva — Hitlerrel ment. És amikor — nem egészen jószántából — végre fellázadt, április második felében katonaszökevény lesz, ösztönös undora és nem valami átgondolt világszemlélet vezeti. Amikor megmenekül, amikor új életet kezdhet, akkor is még sokáig nem tudja kimondani sem az igent, sem a nemet. Szerelmében is ingadozó, elhatározni magát nem tudó. Együtt él Hildával, az egészséges, derék, önfeláldozó emberrel, aki mindent megtesz érte, de még akkor is, amikor a lány gyereket vár tőle, régi szerelméről, az egykori finom, művelt polgári kisasszonyról, Leáról ábrándozik. És hiába, hogy ez a háború alatt megtiport, a náciik által meggyötört, mindenből kiábrándult Lea ugyanugy visszautasítja őt, ahogyan egykoron. a társadalmilag nem hozzá illő útkaparó diákfiát visszautasította. Hagedorn nosztalgiája megmarad, az egyszerű Hildával szemben ott lebeg a romantika, az abszolút szellemiség kék virága, és ez Lea keblére van kitűzve.

A regénynek majdnem fele a háború utolsó heteiben játszódik, telve feszültséggel, pompásan rajzolt rokonszenves és ellenszenves figurákkal. Ez a kétszázötven oldal, a háborúról írt legjobb prózákkal hasonlítható össze. A kötet második fele is nagygényű és nagyszerű kvalitásokat mutat, de többhelyen elnyújtott. Kitűnően érzékelteti a háború utáni hónapok szörnyű zűrzavarát, a felbolydult népet, az ide-oda menekülőket, vonulókat, a romok között otthonukat keresőket, a földrengés nyomán kitört felfordulás minden rettenetét. A háború apokalipszise után, íme, az újabb apokalipszis, csak éppen légítámadások és ágyútűz nélkül.

Ahogyan Max Walter Schulz kibontja és bizonyítja, hogy ebből a kaosz-ból mégis csak kilép a különb ember, az erőteljes, költői, sokszor megrázó próza. Meggyőző a kép, valóban, bármilyen szörnyű volt is a vihar, mi már nem vagyunk a szél szeszélyének kiszolgáltatott semmi por, tudjuk és kiharcoljuk sorsunkat. Ennek a megjelenítése hiteles és meggyőző. Még Rudi Hagedorn ingadozását is igaznak érezzük. Ám e zavaros, kialakulatlan kor embereinek gondolkozási, eszmélési zűrzavarát — úgy érezzük az író túl részletesen, túl aprólékosan és túl bonyolultan tárgyalja. Igen, inkább tárgyalja, mint megjeleníti. De e nem jelentős torzulások ellenére Schulz regénye kétségtelenül egyik legjelentékenyebb vállalkozása és eredménye az új német „fejlődés-regény”-irodalomnak. Az író egyébként e kötet folytatásán dolgozik.

Dieter Noll *Werner Holt*-ja ugyancsak nagyszabású vállalkozás. Itt már megjelent a második kötet is. Az első kötetben a fiatal hős szörnyű háborús kalandjai elevenednek meg plasztikusan és megrázóan. Kitűnő regény, az örökségtől szabadulni akaró, a náciizmust gyűlölni megtanuló ifjú Werner az új német irodalom felejthetelen alakjává nő. A második kötetben a háború utáni évek sokféle hullámát, kialakulatlan életét próbálja ábrázolni Dieter Noll. Ki, hogyan akarja lerázni a tegnapi örökségét, a megalázó, gyöttrő terhet. Hőseinek feladata, de az író feladata is igen nehéz. Meg kell mondanunk, hogy az író ezt nem tudja oly pompásan megoldani, eszközeit nem kezeli oly fölényes biztonsággal, ahogyan az első kötetben. Werner Holt ingadozása, ahogyan a különböző vonzásoknak enged, hol a múlt szavát követi, és átme-gy a határon túlra, a tegnapi Németországba, hol lelkiismerte, jóérése, olykor csak ösztöne parancsára szakít azzal, — mindez érdekes és jellemző, de nem mindig eléggé árnyalt, és olykor a történet kerekdedsége okából előre megszerkesztettnek hat. Elhisszük, hogy Holt végülis nem akar azok között élni, akiknek

világán egyetlen tévedés uralkodik, hanem az igazság és szabadság légkörében. Megvilágosodik előtte, hogy az út sokkal tovább tart, mintsem hitte, és ezt az utat nem teheti meg társak nélkül. De akárhogy is, végig akarja járni, át akarja magát verekedni. Ismételjük: annak, hogy Werner Holt ideérkezik, hitele van a regényben, de hitelesebben, tisztábban és kevésbé bonyolultabban kellene kifejezni azt, hogy hogyan érkezik idáig.

Ugyancsak első regény Günter de Bruyn *Der Hohlwegje*. Ez is 1945 tavaszán kezdődik, öt perccel tizenkettő előtt. Ez is az akkor tizennyolc – tizenkilenc évesek lázadásával indul. Végre kimondják a német a halálra, a háborúra, a fasiszmusra, és megtagadják azt a bizonyos zászlót, amire megszédítve, ostoba módon, gyerekefjével felesküdték. Ebben a könyvben is pompás, drámai erejű az első rész, a háború utolsó heteinek, napjainak megjelenítése. Itt is egyértelműnek látszik két fiatalember bátor szembefordulása a gonosz értelmetlen parancsnak, hősies döntésük a megcsalt nemzedék nevében. De aztán, az úgynevezett békeidőben messze elvezet egymástól a két bajtárs útja. Ennek az ábrázolása, beágyazva a felszabadult Németország súlyos hétköznapijaiba, Bruynnak jobban sikerült, mint például Dieter Nollnak. De az első részhez viszonyítva itt is sokszor inkább szerkesztettnek látszik a történet, mint szervesen fejlődöttnek. Ám ez a testes kötet végső kicsengésében is hitelesnek hat. Bizonyítottunk érezzük, hogy az ifjú Weichmantel békében sem akar ülni maradni, tehetetlenül és kiszolgáltatva a csapdát jelentő árookban, el kell döntenie, hogy hova csatlakozik, hogy nem áldozat lesz, hanem harcos. Az életét keresztező sorsok, a halál és szerelem, a retteget és reménykedés, a fellángolás és csalódás végül visszavonhatatlanul megtanítja erre. Hogy volt bajtársa, Eckert milyen kitűnő üzleteket köt, hogy a tegnapi gyilkosokkal hogyan köt békét, így csinálva szomorú karriert, ez őt nemhogy megingatja, de végülis megerősíti.

Az előítéletek, gátlások és tisztázatlan érzések hálójából kilépve, végre felismeri, mit kell tennie. Bruyn kitűnően rajzolja meg a jószándékú, de nehezen utat találó Weichmantelt, kitűnően Eckertet, az egykori bajtársat, aki végülis cinikus, becsvágyó irodalmárrá züllik, pompásan von Britzow náci őrnagyot és a többi tucatnyi mellékalakot. Női alakjai halványabbak, nem annyira hitelesek.

Más módon, egyéni nyelvvel és színekkel leplezi le a múlt embereit és úgynevezett ideáljait, és próbál útjelzőt felrajzolni az új élet felé Manfred Bieler *Bonifaz oder der Matrose in der Flasche* regénye. Mondhatjuk azt, hogy pikareszk-regény, nevezhetjük hőstét újfajta Svejknak, mindenképpen pompás írás, egy nagy tehetségű fiatal író igényes eszközökkel megírt könyve. Groteszk, rokonszenves csirkefogó ez a Bonifaz, aki furfangosan leplezi le a fasisztákat, ezer kalandba bocsátkozik, mindig valami jót akar – közben csibészskéget is követ el –, gyakran Ludas Matyi, aki alaposan kiporolja a német múlt jellegzetes urainak nadrágját. Sok mindennel leszámol, olykor játékosan, más-kor gyilkos ironiával. Kétségtelen, hogy jelleméből, de nyilván az író alkataból is – hiányzik a szenvedélyes önmarcangolás, a múlt megbélyegzésének kemény pátozsa. Mégis – a maga módján – nemcsak szakít ezzel a múlttal, de el is ítéli. És a semlegességet is elítéli. Jól megérti az olvasó, hogy Bonifaz fricskái alaposan elintézik a tegnapi tömeggyilkosokat, börtönőröket, gyárosokat és minden segítőiket – viszont kicsit fölösleges és helyenként szájbarágó, ahogyan a könyv végén vezércikkyszerűen deklarál. A végső mérleg: Bieler egyéni hangú műve gazdagítja a német új „fejlődés”-irodalmat.

Lehetetlen valamennyi új értéket számbavenni, ezért csak sürgönystílusban jelezjük, hogy Karl-Heinz Jakobs *Beschreibung eines Sommers* és Joachim Wohlgemuth *Egon und das achte Weltwunder* c. regénye szintén a német új nemzedék problémáit vetíti elénk, de játékosabban, könnyedébb módon. Félreértés ne essék, azért nem könnyű regények ezek, olvasmányosak, a középpontjukban szerelmi történet áll, itt is, ott is, öntelt csak az élvezeteknek élő fiatal-ember legénykedik, közéletéről, politikáról egyik sem akar tudni semmit. Egon tetézésül hulangánkodásért már néhány hónapot ült is. Az átélt vagy csak a társakban visszamaradt múlt hat itt is. Lényegében itt is a nulla-évnél kell kezdeni, de kérdés, hogy meg lehet-e szabadítani ezeket a fiatalokat a múlttól. Kérdés, hogy a jelent a múlt álláspontjából nézik-e, vagy a múltat a jelenből látják. A munka, a társak, na meg a szerelem, itt is, ott is egy okos, kedves, talpig ember leány segíti mindkét regény hőseit az emberi élet felé. Ahogy már mondtam, élvezetes, fordultatos, olvasmányos könyv mindkettő, és emeli hatásukat, hogy nem végződik egyik sem olcsó, „happy-enddel”, sem az egyik, sem a másik regényben nem kapjuk az író becsületszavát, hogy most aztán Tom Breitsprecher és Egon rettenetesen tisztességes ember marad, hogy múltjukat, mint valami kabátot végleg lerakták a ruhatárba. Mégis e felnövekvő ifjúság valószínű és valóságként, igaznak ható fejlődése bontakozik ki előttünk.

Ugyancsak röviden tudok foglalkozni – bár külön tanulmányt érdemelne – Brigitte Reimann *Die Geschwister* című regényével. Friss témájú, szépen elbeszélte történet két testvéréről, egy festőnőről és egy mérnökről, akik 1961 húsvétján meglátogatják szüleiket. Ulrich a mérnök, bevallja testvérének, hogy átmegy Nyugatra, miért csinál Elisabeth olyan nagy ügyet ebből, hiszen Németországból Németországba vándorol. De Elisabeth kétségbeesetten harcol fivéréért, vőlegényét is segítségül hívja, keserves birkózás, érv érv ellen, a kettéosztott ország, a kétfelészakított nép minden problémája felbukkan, végül Ulrich marad.

Áttételesen benne van ebben a sokhelyütt tartózkodóan, csiszolt eszközökkel megnyerő munkában a múlt és a jövő felé mutató jelen minden problémája, a harc minden nehézsége. De ha élő emberek is a *Die Geschwister* hősei, ahogy a cselekmény halad, bonyolódik, egyre inkább jelentkezik valami mellékíz, az előre elhatározott tétel, befejezés, előre veti árnyékát. Tehetséges író Brigitte Reimann, ez a munkája is érdekes, de újságát csökkent a szándékoltság gyanúját felkeltő befejezés.

Utójára hagytuk az új német regények legnagyobb feltűnést keltő és szerintünk legjelentősebb alkotását.

Christa Wolf *Der geteilte Himmel*-jében ugyancsak arról van szó, hogy két ember közül az egyik Nyugatra akar menni, a másik vissza akarja őt tartani. (Érdekes módon szinte valamennyi itt tárgyalt könyvben a férfi az ingadozó, a nő a tisztább, a helyes utat korábban felismerő. Nem lehet véletlen ez, okát társadalmi forrását ki kellene kutatni, amire itt nincs helyünk. A tényre mutatunk csak rá.) Tragikus Rita, a fiatal hősnő küzdelme, az üzemben is keményen kell harcolnia a hétköznapiakkal, társaival, főnökeivel is. De a nagy ráadás: küzdeni kell Manfreddal, Manfredért. A fiatal vegyész mérnök nagy tervét félretolják, elgáncsolják. Hiába próbálja Rita erősíteni, Manfred sértettségében nem lát más kiutat, mint — a zsákutcát. Átmegy Nyugatra, üzen Ritának, jöjjön utána és a lány kétségbeesett szerelmében valóban át is megy Nyugat-Berlinbe. Egyetlen délután marad ott. (E néhány óra leírása megrendítően szép, tragikus, mélységesen emberi Christa Wolf könyvében. Minden szó-virág, minden bizony-

kodás nélkül megérteti az olvasóval, hogy e két fiatal embernek el kell válnia egymástól, hogy szétváltnak útjaik, ahogyan az ég kettéoszlik felettük.) Rita visszafordul, és az üzembe érve, összeroppan. A regény ott kezdődik, hogy Rita szanatóriumban fekszik, most tér lassan magához, még fantáziál, lejátsszódik benne mindez, ami történt vele, attól kezdve, hogy a kis faluba érkeztek, ahova apja eleste után anyjával menekültek, addig a pillanatig, amikor a szerelmével való szakítás után visszatér az üzembe.

Igen, tragikus élmények ezek, mégis optimista könyv a *Kettészelt ég*, ahogy csak optimista lehet minden kiváló alkotás, minden igaz emberi tett. Ezt hirdeti: vegyétek tudomásul, hogy ilyenek is történhetnek a törekvő igaz emberrel, ennyiféle csapás sújt le rá, és mégis, ezek ellenére, ezekkel együtt vállalni kell az életet. Az író nem hazudja le, nem iktatja ki sem azt, ami ma nehéz a német nép életében, de azt sem, amivel a múltból kell leszámolni. És azért egész a mű, mert a közösségre eső árnyékokon kívül és belül megjeleníti az egyes emberek életének megrendüléseit is. Az emeli fel ezt a szép regényt, hogy az új életérzés, az egészséges emberség szembe mer, szembe tud szállni, le tudja gyűrni mindazt a nehezét, a keservet, amit legyőznie kötelessége.

Mennyi fény van a sok mélysötétben! Az író ezt költői finomsággal érzékelteti, tettekkel, magatartással és nem érdes szavakkal, szentenciákkal mondatja ki. Így tudja hősnővé emelni a törekeny fiatal emberpalántát, Ritát. Ritának van lelki bátorsága a legnagyobb terhet is elviselni, mert emberi módon, lelkiismeretével békében akar élni. Amikor átmenetileg feladja magát, nem a kétségbeesett szerelem kergeti a szakadék szélére, hanem a kétségbeesés, hogy a szerelem ugyanúgy múlandó, mint bármi más. Most már túl van rajta, úgy folytatja életét, mintha örökké akarna élni.

A regény talán még nagyobb vihart vert fel, vitát provokált, mint Strittmatter *Ole Bienkoppja*. Jellemző módon elsősorban politikai ellenérveket sorakoztattak fel. Főleg két kifogást hangoztattak. Az első: Rita és rajta keresztül az író, túl tragikusnak érzi és mutatja Berlin és az ország kettéosztottságát, pedig hát nem ez, hanem a német imperializmus újjászületése a legfőbb szerencsétlenség. Az érvelés hamis. A tragikus kettéosztottság, a *Kettészelt ég* a német imperializmust felélesztő társadalmi erők műve. És mert Rita az új társadalomban akar élni, mert a régi módon, a régi urak újra feltámadt rendjében nem tud lélegzeni sem, nem maradhat Manfred mellett, a kettéosztott ország szerelmének tragikus végét jelenti. Rita vágyódik az egységes ég után, de nem tudja feláldozni önmagát, hiábavaló is volna, ezen az áron sem tudná megmenteni szerelmét. A másik ellenérv szerint Christa Wolf regényében a kommunisták többségükben így vagy úgy a múltban ellentétbe kerültek ezzel vagy azzal a pártszervvel, kisebb vagy nagyobb mértékben megrendszabályozták őket, általában igazságtalanul, de ők mindezek ellenére hűek maradnak a mozgalomhoz. A dogmatikus kritika — van még ilyen a Német Demokratikus Köztársaságban — ezt nehézményezi. Holott az író a valósághoz, az igazsághoz hűen ábrázol, legfeljebb szokatlan, hogy ilyen bátran. A felemelt mutatóujj, a száraz, sémaszerű ráolvasás hiányzik a műből, ez emeli értékét, ezért hat élményként. És éppen az, hogy a még megmaradt, de egyre inkább visszavonulásra kényszerült, elavult eszközökkel dolgozó kritika kifogásokat emel a *Der geteilte Himmel* ellen, mutatja, hogy a fiatal író első regénye nemcsak szép, megragadó alkotás, de bátor, a feljebb lépő embert szolgáló tett is.

És lényegében ezt a tettet üdvözölhetjük valamennyi a fentiekben tárgyalt műben is.

IRODALOM

- GÜNTER DE BRUYN: Der Hohlweg. Mitteldeutscher Verlag. (Halle) Saale, 1963.
K. — H. JAKOBS: Beschreibung eines Sommers. Verlag Neues Leben. Berlin. 1963.
FRANZ FÜHMANN: Das Judennauto (Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten). Aufbau-Verlag, Berlin, 1962.
DIETER NOLL: Die Abenteuer des Werner Holt. Aufbau-Verlag Berlin, 1963.
BRIGITTE REIMANN: Die Geschwister. Aufbau-Verlag, Berlin, 1963.
MAX WALTER SCHULZ: Wir sind nicht Staub im Wind. Mitteldeutscher Verlag. Halle/Saale, 1963.
BERNHARD SEEGER: Herbstrauch. Mitteldeutscher Verlag, (Halle) Saale, 1962.
ERNST STRITTMATTER: Ole Bienkopp. Aufbau Verlag, 1963.
JOACHIM WOHLGEMUTH: Egon und das achte Weltwunder. Verlag Neues Leben, 1963.
CHRISTA WOLF: Der geteilte Himmel. Mitteldeutscher Verlag, 1963.
MANFRED BIELER: Bonifaz oder der Matrose in der Flasche. Aufbau Verlag. 1963.

A „Gruppe 47” új vonásairól

A kezdetek: túlhűtött irodalom

A „Gruppe 47”-nek már bőséges magyar irodalma van, így keletkezése, jellege és tartalma nem ismeretlen a magyar olvasó előtt. Az alábbiakban formai fejlődésével és vívmányaival szeretnék foglalkozni; de ennek érdekében mégis szükséges néhány szót ejteni természetéről is.

Nem állandó vezetőség által szervezett írói csoportosulás, de közismert vezető személyiségei, írói és ideológusai vannak. Az évenként kétszer tartott összejövetelek minden tagsági igazolványnál szigorúbban válogatják ki azokat, akiket a találkozástól fogva maguk közé sorolnak. Szóvivői hangsúlyozzák, hogy együvértartozásuknak nem kritériuma művészi vagy világnézeti hitvallás; annál erősebben érezzük közösségüket mi, akik műveiket olvassuk és ellenségeik vagy kritikusaik, akár a politika, akár a politikán kívüllállónak hirdetett művészet köréből jönnek. Nyilvánvalóan az olvasóknak és a gyakran eléggé szűrósszavú bírálóknak van igazuk, hiszen a csoport születése is egy sajátos világnézeti csillagzat alatt ment végbe: az első összejövetelt egy olyan folyóirat szerkesztőségi ülésének tervezték, amelynek követlen elődjét betiltották. A csoport tagjainak kiválogatói akarva-akaratlan alkalmaznak a változó idők hatásának alávetett világnézeti szempontokat, hiszen az irodalommal való foglalkozás nem képzelhető el világnézeti elemek érvényesítése nélkül, akár érezzük ezt, akár nem, akár tudunk, akár nem akarunk tudni róla.

Így alakult ki a mai nyugatnémet irodalom harmadikutas csoportosulása, a nyugatnémet értelmiség egy része világnézetének, s egyben a német irodalomnak a jelenben ható és a jövő emlékeztetere joggal számot tartó képviselésében. Hogy támad-e egy új Thomas Mann, Heinrich Mann vagy Hermann Hesse körükből, ma még nem tudjuk; de hogy a két világháború közötti polgári humanista „tábornak” a változó világ kérdéseire választ kereső, új arcú örökösét láthatjuk a „csoport”-ban, már ma is kétségtelennek látszik. Ez jogosítja fel a szemlélődőt, hogy a „Gruppe 47” mögött elsősorban világnézetet, művészi jellemzőket és színvonalat lásson, és az így kialakult *irodalmi és irodalomtörténeti kategória* körébe vonjon olyanokat is, akiket különben a csoport tagjaiként nem emlegetnek.

A csoport és a kategória még nincs húsz éves, és nem tudjuk, hogy ezt az életkort az emberi korok mértékével ítéldhetjük-e meg; kockázatos a jóslás, és alig kevésbé kockázatos a vállalkozás, hogy művésztük közös vonásait vagy az eddigi fejlődés szakaszait az általánosítás igényével fogalmazzuk meg.

A csoport író-histórikusai három szakaszt különböztetnek meg. Az első korszakot „Kahlschlagperiode” vagy „Trümmerliteratur”-ként jellemzik: a „tarvágás” azt jelöli, hogy semmit, még az irodalmi nyelvet sem veszik át a múltból, még a szavakat is újra ültetik. A másik terminus kétfelé utal:

a háborúból vagy fogságból hazatérő, többnyire kezdő írók otthon helyett csak törmelékét találták, a haza helyett csak romhalmazt és a világnézetben (vagy csak egy világnézetben!) való csalódás után és minden világnézetnek tulajdonított torzító hatástól való félelmükben csak töredékeket akartak látni a világból: hogy a törmelék helyén felépüljön egy egészen új világ és a töredékekből összeálljon egy új világkép.

Az akkori, első művek, legritkább rövid prózai alkotások, igazolják a metaforikus korszakmegjelölést. Az új irodalom megalapozói több-kevesebb sikerrel tartózkodtak minden az ábrázolt tényeken és helyzeteken túlmutató véleménynyilvánítástól, nem is beszélve a világnézeti vallomásról. Írásaik valóban szűkszavú, dialógus nélküli beszámolók, szinte erőszakosan „túlhűtött” stílusban, ahol az író a szavakat nem színiük, képszerűségük alapján keresi ki, hanem aszerint válogatja, hogy nem rakódott-e rájuk az elmúlt tizenkét évben olyan réteg, mely használatukat lehetetlenné teszi: az író a szavakat nem gyűjti, hanem szitalja. Tényeket akarnak közölni, arc nélküli alakokat formálni: egy kor, egy helyzet, egy atmoszféra hordozóját, ahol az egyéniség vonásai a kor, a helyzet és az atmoszféra meghatározottságán belül tetszés szerint cserélhetők. A dialógus hangszalagra emlékeztet: az író tartózkodik a gondolati vagy lélektani kommentálástól vagy megalapozástól, (Alfred Andersch: *Világutazás német módra*; Georg Hensel: *Érettségizők beszélgetnek 1946 novemberében*). Az ember elszakadt a társadalomtól, csak egy adott helyzet öntudatlan hordozója, az atmoszféra mozgó vagy szavakat ejtő mechanikus kifejezője (Heinrich Böll: *Petőcki iszogatás*). Az egyén vigasztalanul egyedül van, s végzetes és változtathatatlan magánosságát még erősebben érezzük, ha görcsös kétségbeesésében egy másik ember után nyúl (Heinrich Böll: *A hosszúhajú szaki*).

Amikor az ember magánosságáról beszélünk, természetesen már a világnézet szférájában mozgunk. Ugyanúgy a nyomasztó magánosságot, a léttől való szorongást sugározza, intenzívebben és dinamikusabban, a csakhamar megjelenő lélektani megalapozottságú irodalom: ez már maradandó lesz, máig hatékony ábrázolási forma.

A pszichológiai ábrázolás lehetőségei

Az író itt nem beszámol, vagy nem egyszerűen közvetíti, amit hall és lát; a harmadik személyű vagy személytelen közvetítés sokszor első személyűre vált: de csak azt érezzük, gondoljuk, látjuk, halljuk és szagoljuk, amit a hős; s ő csak az egyidejű érzések és észleletek síkján mozog. Az álomból a félálomba, a félálomból a csak regisztráló ébrenlétbe fordul, olyan közegben lebeg, melyben nem tud megkapaszkodni, „mint egy holttest”, „a majdnem tökéletes elveszettség tudatával”, maga sem veszi észre, mikor vált át a félig éber tudat újból félálomba (Heinrich Böll: *Egy éjszaka X-ben, Az ételhordók*). Érdekes megfigyelni, hogyan vált át egy novellán belül a környezetről és alakjairól való — különben első személyű — beszámoló a saját belső világ ábrázolásába (Walter Kolbenhoff: *Láttam őt elesni*). A korszak talán legmegdöbbentőbb írásában az író kívülről figyeli, mi megy végbe a mozdulatok és szavak tanúsága szerint a kegyetlen világ által sarokbaszorított, nyüzgő ember-állat tudatában (Hans Georg Brenner: *A csoda*). Jellemzők azok a belülről való lélekábrázolások, amelyeknek tárgya lázas vagy egy lelkibeteg-

ségtől eltorzított tudat (Heinrich Böll: *Vándor ha eljutsz Spa...*, Wolfgang Weyrauch: *Fejjel a falon keresztül*, Paul Schallück: *Egy megrögzött monológja*). A belső világ e megragadásának művészi hatékonysága azon múlik, milyen pontosan, következetesen és érzékletesen tudja felfogni a hős tudata azokat a külső jelenségeket vagy emlékeket, melyek tudatállapotát egy-egy adott pillanatban meghatározzák vagy befolyásolják; e művek döbbenetes varázsának alapja a megfigyelés művészete. De ez a művészet már nem nélkülözhetette a nyelv szemléletességét; Heinrich Böll korai műveinek nagy vívmánya éppen egyéni képszerűsége.

Az ötvenes évek elejének új vonása volt az ekkor újra felfedezett Kafka hatása is. Különösen Martin Walsernál érezhető tisztán: irodalmi pályafutását egy Kafkáról írt doktori értekezéssel kezdte. Mesteri tanítvány, ha az ismételten nem is érheti el soha az eredeti hatását. De a hasonló mondanivaló fedezete értékessé teszi ezt a kísérletet: a valóság mesterségesen összerakott önkényes elemei nála is a fenyegető és kiismerhetetlen világnak kiszolgáltatott ember elesettségét sugározzák (*Repülőgép a ház felett, Egy asszonyt keresem*).

Kafka követése egy szélesebb hatású belső mozgás egyik jele: az írók mind kevésbé érzik kötelezőnek az első évek önkéntes aszkézisét, az ember és a világ szembesítése a valóság mind szélesebb megragadására ösztönzi őket. A műfajok nyelven: mind gyakrabban jelennek meg szélesebb lélegzetű elbeszélő művek. Az elbeszélés, majd a regény új formája alakul ki. A fejlődésnek több útja van.

Az egyik: a lélektani ábrázolás lehetőségeinek tágitása. Marad az egyetelen központi hős, de az észleletekre való közvetlen reagálást a tudatnak a külső benyomás által megindított áramlása váltja fel, s ezzel az író megteremti annak lehetőségét, hogy különböző időrétegeket és színtereket kapcsoljon be a képbe: a központi figura tudata néhány óra alatt évtizedeket foghat át. Ha az író következetes módszeréhez, azaz komolyan veszi azt, hogy csak a figura tudatát tükrözteti, rendkívüli koncentráltság az ábrázolás eredménye. A hagyományos kompozícióval szemben kétségtelenül jól felhasználható előny, hogy az író megszabadul az el nem mesélt idő áthidalásának problémáitól; azt választja ki a kor és a hős múltjából, azt vetíti a regény idejébe, amit a pillanat számára fontosnak tart, anélkül, hogy az önkényesség legtávolibb látszata is felmerülne. Az egyszerű cselekménybeli világosság elvesztéséért kárpótol a koncentráltság izgalma, és a módszer kiválóan alkalmas annak az éreztetésére, amit az írók legtöbbször mondani akarnak: a múlt és a jelen közös, a jelen a múlt egyik változata.

Ez a technika lehetővé teszi olyan széles problematika művészi feldolgozását, hogy a vele készült műveket joggal regényeknek nevezhetjük. Stílusukat sokszor a benyomások és asszociációk nyers visszaadása jellemzi: logikailag összefüggéstelen mondatok vagy mondatdarabok kerülnek egymás mellé, hiszen a hősök nemcsak gondolkodnak és nemcsak kerek mondatokban gondolkodnak. Természetes módon jelenik meg a nyelvi szimbólum egy fajtája: szavak, jelszavak, plakátszövegek, szintagmák és mondatok kurzív vagy nagybetűs nyomással emelkednek ki a szövegből: önmagukban, minden kommentár nélkül, sokszor a megelőző szöveggel való látszólagos összefüggés nélkül, többet mondanak, mint amennyit lexikálisan jelentenek: a múlt vagy a jelen atmoszféráját keltik életre, embercsoportok tudatvilágára vagy világnézetére utalnak, egy egész kis világot idéznek fel. Ugyanígy a szövegbe illesztett doku-

mentumok, legtöbbször régi vagy új újságcikk-részletek, hírek, rádióközlemények.

A kompozíció jellemző vonásává válik az a koncentrálnálási módszer, amelyet „fokozatosan kibontó” vagy „kihámozó” eljárásnak nevezhetnénk: a hős tudata vissza-visszatér a múlt egy emlékére, mind erősebb lesz az az érzésünk, hogy itt van a regény központi, a lényeges mondanivalót hordozó élménye, és erről az élményről mind többet tudunk meg, míg teljes világosság nem derül rá. A teljes megvilágítás pillanatában az esemény, helyzet szinte maga kezd világítani, és áthatja — messzeható intenzitással — a mű minden részletét. Paul Schallück *Engelbert Reinekéje* teljesen erre az eljárásra épül, de alig van nagyobb lélegzetű írás az ötvenes évek közepétől kezdve, amelyben kisebb vagy nagyobb súllyal meg nem találunk. Így Christian Geisler *Interpelláció* vagy Wolfgang Koeppen *Halál Rómában* című regényében.

A kezdetek végzetesen magányos s egy atmoszférikus közegben lebegő embere itt a társadalomban idegen emberré válik: az író látkörében megjelenik a társadalom, de csak hogy szembeállítsa vele központi alakját. Hiszen ugyanaz a társadalom teszi őket idegenné, amely néhány év előtti elődeiket magánossá tette: a forma változása együttjár a hős változásával, s mindkettő az író új mondanivalójának kifejezője. Ebben a mondanivalóban elsősorban a véleménynyilvánítás bevallott igénye az új: az író tiltakozik a kialakuló valóság ellen, mert ez az új valóság kísértetiesen emlékeztet a régre.

A társadalmi valóságra való reagálás másik, mind gyakrabban feltűnő eszköze a szimbólum. Tudjuk, hogy a szimbólum mögött legtöbbször a társadalom szerkezetét tisztán nem látó író vagy költő kísérlete rejlik a társadalom által benne keltett érzés vagy hangulat megragadására. Itt azonban fontosabb a mondanivaló szélességét és általános jellegét támogató szerepe.

Amikor Kafka hatásáról szólottunk, egyben szimbólumot is értettünk. De a Kafkára visszamutató szimbólumalkotás viszonylag ritka: Kafka képei elsősorban hangulatukkal és érzelmi tartalmukkal hatnak, és egy általános társadalmi vagy az egyéni életet átfogó közérzetre utalnak. A modern nyugat-német irodalom jelképei allegorikus jellegűek: értelmileg is felfejthetők, és konkrét társadalmi jelenségeket vagy folyamatokat jelölnek. Így van ez korai megjelenésükkor is, amikor egy-egy novellát teljesen áthatnak. Van amikor egyszerű tények stilizálásából adódnak: az író például a múlt és a jelen egy lényegtelen, egymáshoz hasonló jelenségét azonossá alakítja, s ez a stilizált valóság többet, általánosabbat mond, mint az ábrázolás közvetlen tartalma. Nemcsak arról van szó, hogy egy fiatalasszony ugyanúgy takarít, mint valamikor az anyja, hanem arról is, hogy az ember minden katasztrófa és külső változás ellenére fenyegetően ugyanaz marad (Heinrich Böll: *Át a hídon*). Egy ötlet szimbolikus értelmet kap: az író feltámasztja halott hősét, és az születéséig visszafelé éli le életét, példázván az élet értelmetlenségét (Ilse Aichinger: *Tükörtörténet*). Baljóslatú, majd csak később tartalmat kapó képek után, előttünk töltődik fel szimbolikus jelentéssel Christian Geissler televíziós játékának, a *Vágóhídnak* alapképe, a gyorsvonat. Kiderül, hogy nem odamegy, ahova az utasok készültek, és ebből az alaphelyzetből az utasok és a vonat-személyzet reagálása szorongásos társadalmi képpé szélesedik. A jelképteremtés több lehetőségét használják az írók a regényekben: de itt már ritkán fogja át egy kép vagy egy fajta jelképesítés az egész művet.

A kezdeti idők túlhűtött stílusából azonban nemcsak a pszichológiai ábrázolás, ennek kiszélesítése és társadalmi mondanivalók jelképesítése formá-

jában vezetett út. Van egy másik irányba mutató fejlődési vonal is: ezt a német szakkifejezés lefordításával „valóságatlanítás”-nak nevezhetnénk („*Entwirklichung*”). Az itt megjelenő figurák mindjobban elvesztik a konkrét világgal és annak fogalmaival való kapcsolatukat, valóságuk kétségessé válik anélkül, hogy szimbolikus értelmet nyernének (Walter Jens: *Az öregedni nem akaró férfi*, 1955; Walter Höllerer: *Sajnálkozás egy postahivatal miatt*, 1959). A „valóságatlanítás” következetes végállomása az irodalmi emberalakok teljes kiküszöbölése. Helmut Heissenbüttel „Szövegei” egy mechanikusan, pusztán a nyelv formuláival működő vagy csak szavakat asszociáló tudatot tükröznek.

Egy a jelenben valódi művészi értéket teremtő és a jövőben megálló irodalom minden bizonnyal nem ennek az útnak a mentén fejlődik. A legutóbbi évek jelentős könyvei sok tekintetben az előbbi fejlődési vonal összefoglalásainak tűnnek. Térjünk vissza hozzájuk.

Új vonások: az irónia és a groteszk elem

Heinrich Böllt nem kerülhetjük ki a „Gruppe 47” eddigi útjának áttekintésekor sem. Ha valakié, az ő életműve bizonyára túléli a csoportot; de nemcsak azért, mert kétségtelenül autonóm alkotó tehetség, hanem azért is, mert a kor és a kort képviselő csoport lényeges tartalmi és formai vonásait példaszzerűen egyesíti könyveiben. Művészete a csoporttal együtt született, azóta is alig múlt el év, hogy ne jelentkezett volna egy-egy kötettel. Ha ezek különböző értékűek is, egyetlen alkotó könnyebben áttekinthető szférájában szemléletesen mutatják a csoport, az új nyugat-német irodalom változásainak fővonalát.

Az elsők között volt, akik az irodalmi ábrázolás lehetőségeit a tudat „lefilmezése” és a szimbólumok irányában szélesítették még rövid lélegzetű írásaiban. De az ő nevéhez fűződnek azok az első kísérletek is, amelyek a meglevőből kiindulva, a szélesebb társadalmi ábrázolást célozták. Maga elméletileg is meghatározta az irodalom célkitűzését: „Hogy az aktuálisból kiindulva felismerjük a valóságot, mozgásba kell hoznunk a képzelőerőnket: ez az erő tesz képessé arra, hogy a dolgokat megismerjük. Az aktuális a valóság ajtajának kulcsa” (*A kortárs és a valóság*, 1953). De ezen túl azt az eljárást is megfogalmazta, amely az egyén pszichológiáját történelmi-társadalmi képpé tágíthatja: „...ez az ember (akit az író éppen szemlél, S. M.) ott a pincében dohányzik, moziba jár, fia Oroszországban esett el, háromezer kilométerre innen temették el egy falu szélén; de sírdomb nincs felette... Mindez hozzátartozik ahhoz a sápadt és nagyon csendes emberhez ott a pincében, aki a kenyérünket süti — ez a fájdalom hozzátartozik.” (*Vallomástétel a törmelék-irodalom mellett*, 1952.)

Mikor ezt leírta, már a saját gyakorlatára támaszkodott: *A vonat pontosan érkezett* (1949) című hosszabb lélegzetű elbeszélésében egy lélektani állapotból kiindulva — idegeket próbára tevő helyzetekben egy mondat prófétikus erejűvé válik — egy ember egész napját kíséri végig a tudat tükrözésével, s ezzel egy korszak atmoszféráját teremti meg. Másik szélesítési kísérlete más irányba mutatott: emberek összefüggéstelen vagy csak a véletlen által érintkező egymásmellettségével próbált meg egy kort átfogni, sikertelenül. (Ez a 20-as évek kísérleteire emlékeztet.) Maradandó értéké nem az összkép, hanem egyes helyzetek váltak (*Ádám, Hol voltál*, 1951). A továbbiakban visszatért

a pszichológiai módszer kiszélesítéséhez, és ennek első nagyobb szabású, az egyén valóságán túlmutató, széles társadalmi érvényű, komplex alkalmazása. *Az örök nélküli házban* tanulmányozható (1954). Az ábrázolás alapja a figurák kívülről vagy belülről való lélektani megragadása. De az egymással szerves kapcsolatban levő alakok, ezeknek többsikű emlékeztetése, a „lehámozó” technika alkalmazása, társadalmi érvényű szimbólumok beépítése lehetővé teszi egy döntő korszak — a háború és a háború utáni világ — egységét sugárzó érzékeltetését és a róla szóló ítélet meggyőző hangoztatását.

E fejlődés csúcspontja kétségtelenül az 1959-ben megjelent *Billiárd fél tízkor*. Egy évtizedes fejlődés eredményeinek érett foglalatja ez a regény, a művészi eszközök egy ábrázolási cél érdekében való kikristályosítása, s ezáltal új formai minőségek és műfaji lehetőségek megteremtésének példája. Kezdjük a műfajnál: a mű pszichológiai alapszövetű család- és korábrázoló regény. Figyelemreméltó, hogy egyetlen olyan kompozíciós vagy emberábrázoló eszközt sem használ, amelyet eddigi műveiből ne ismernénk. Az egész kompozíciót egy szimbólum fogja át: de ez a szimbólum csak rendezi a kép elemeit, és nem belső ábrázolási elv: a szerkezet, a regény- és a társadalmi szerkezet általánosítását adja, anélkül, hogy a részletek pszichológiai valóságát a jelképes ábrázolás szférájába utalná. A „bölények” és a „bárányok” szimbólumáról van szó, amellyel az író két csoportra osztja a XX. századi német fejlődés történelmi erőit, anélkül, hogy ezáltal konkrét társadalmi erőket kellene jelölnie: gondolatokat, magatartásformákat és embereket állít így szembe egymással, anélkül hogy osztályokat kellene megkülönböztetnie. Az adott szimbólum az író és a csoport társadalmi-történelmi nézeteinek foglalatává válik. — Hogy az egyéni lélek asszociációs „tudatfolyamatait” kiválóan alkalmazni lehet az író által fontosnak tartott időrétegek felidézésére és egy központi élmény kibontása irányában való koncentrálásra, az előbbiekből világos: így teremődik meg Németország világnézetileg értelmezett képe a ma élő három nemzedék sorsának felidézésével, egy fél nap tizenkét órájának tudatvilágába koncentrálva.

A magános és a társadalomban idegen embernek ábrázolása után az író az embereket két csoportba kristályosította: ennek a fejlődésnek a csúcspontja a *Billiárd fél tízkor*. A történelmi távlatú és széles társadalmi érvényességű regényforma annak a vallomásnak a hordozója, hogy a nyugatnémet világban ugyanazok az erők működnek és uralkodnak ma, mint ötven és mint huszonöt évvel ezelőtt. Azóta megjelent írásai mindinkább a jelen világát próbálják feltárni. Ha nem is mond le egészen arról, hogy a múlt és jelen kapcsolataira utaljon, a „központi élmény” a jelenbe illetve a háború utáni időkbe tevődik át. Emögött nyilvánvalóan az a vélemény húzódik, hogy a jelen, ha nem is a múlt nélkül, de lényegében a jelenből kell felismerni és értelmezni. Ezzel párhuzamosan az alkotás belső mozgatója is más lesz: nem a széles társadalmi-történelmi felmérés áll az előtérben, hanem az egyén harca egy a helyzet áttekintésére alkalmas világnézeti pozícióért. Mondanunk sem kell, hogy eme írói szándék szinte önkéntelenül is a lélektani ábrázolás már kidolgozott módszereire nyúl, s még csak fel sem kell használnia az eddig megteremtett lehetőségek egész regiszterét. Hogy eközben a világnézeti tájékozódást végző egyén egyedül marad, az író világnézetének lényegi pontját világítja meg: most már nem az emberek kisebb és erőtlén csoportja áll szemben a hatalmat gyakorló vagy vele úszó tömeggel, hanem az egyén az egész társadalommal, azaz — az előbbi fejlődési sémát folytatva — a magános és a társadalomban

idegen egyén után a társadalommal *elleneségesen* szembenálló egyén jelenik meg. Az *Egy bohóc nézeteinek* (1963) valóságos ideje néhány óra, a „tudat-folyamataival” átfogott idő másfél évtized, az ábrázolás — cselekményt aligha mondhatunk — során „kihámozott” központi élmény a regény ideje előtt néhány hónappal történt: a hazug és a prostituált társadalomból magát önkéntesen kirekesztő, különleges vonásokat hordozó hőst a társadalmat képviselő, a politikában és az egyén lelkén uralkodó hatalom egyetlen emberi támaszától fosztotta meg. Nem marad egyéb számára, mint egy kétségbeesett, az eredmény felől még önmagát sem áltató, s éppen ezért a nevetségességet sem nélkülöző, anarchikus lázadás. Szimbólumokra nincs többé szükség, elég az élményekre való emlékezés és azok érzelmi-gondolati kommentálása, hacsak magát a művet záró tettet nem érezzük szimbolikusnak.

A társadalmi regény általánosságából és a műfajban rejlő társadalmi aktivitásból az anarchikus lázadásba és így a csak látszólagos, öncsaló-hitetlen aktivitásba való húzódás az író világnézeti álláspontjának megrendülésére utal. A visszahúzódnak megmutatkozó válság további jele Böll legújabb elbeszélése, a *Távol a csapattól* (1964). A legmegfoghatóbb cselekménybeli újság a lemondás a látszólagos lázadásról is: a társadalomban magára maradt hős nem Bonn pályaudvarának lépcsőjén akarja világba kiáltani kétségbeesését, mint Hans Schnier, a bohóc, hanem legszívesebben szobájába falazná magát: kivonul a világból. A magános egyén pszichológiája, az emlékezés és a reflektálás, a központi élményre való vissza-visszatérés és a belőle való új és új kiindulás új elemmel egészül ki: ez az új elem a műalkotással magával való foglalkozás, azaz az írói mű feltételezett és általánosan elfogadott autenticitásának kétségbevonása. A rezignáció pszichológiája ez, minden valóság relativitásának filozófiája, s a stílusban megjelenik egy a világnézetre közvetlenül utaló új szín, amelyet Böll néhány évvel ezelőtt még a „kívülálló narkotikumának” nevezett és elutasított: az ironia. A bohóc szenvedélyes tiltakozását — szenvedélyes volt, mert igazságának tudatában, ha a siker reménye nélkül is, tiltakozott — a saját igazságának gyengeségét belátó, magát önironikusan különnek nevező egyén rezignációja váltja fel.

Ha most az utolsó évek nagy írói jelenségét, Günter Grass említjük meg, először azt kell hangsúlyoznunk, hogy ő — Böll-lel szemben — szinte szüzen hozza az utolsó szakasz ismérveit: jelentős műveinek megjelenése az utóbbi hat évre esik. Ha Böllnél az új nyugatnémet irodalom teljes fejlődésének vetületében szemlélhettük az utolsó éveket, nála éppen fellépésének iméntisége adhat izgató felvilágosítást. Egy másik momentum, amely viszont óvatosságra int: egy rendkívül egyéni hangú, elementáris tehetségű, magabiztos, de kötetlen lendületű íróval van dolgunk, akinél különösen nehéz szétválasztani az egyénit és az általánosan jellemzőt.

Abból a gazdagságból, amelyet művei nyújtanak, két dolog látszik a leglényegesebbnek: kísérletet tett a totalitás igényével fellépő, a történelmi regény elemeit is tartalmazó korábrázoló nagyregény újjáteremtésére, és ezt a vállalkozást a különlegesség — a „groteszk”-et szeretném „különlegesség”-gel fordítani — következetes végigvitelével hajtotta végre. Bármennyire is óvakodnunk kell a meglepő összevetések veszélyétől, mégis meg merem kockáztatni: Thomas Mann-i vállalkozásba kezdett, ahol azonban az ironia helyébe a groteszk elem lép. Ha ehhez még szinte feleslegesen hozzátesszük, hogy két nagy regényében, a *Bádogdobban* (1958) és a *Kutyaidőkben* (1963) a német történelem és társadalom létkérdéseit próbálja átvilágítani és az általános

emberi és társadalmi rangjára emelni, valamit mondtunk világnézeti álláspontjáról is. Nem mindent: mert nehéz eldönteni, hogy a groteszkiség mögött a korról vallott általános ítélet rejlik-e, vagy annak a lekötelezettségnek szemérmes elrejtése, illetve kimondásakor visszavont vállalása, hogy a német nép létkérdéseit csak a szocializmussal lehet megoldani. Az utóbbira hajlunk az első regény olvastakor; az előbbire a másodiknál.

A különlegesség látószögét az első regényben az első személyű központi figurával valósítja meg. Az 1945 előtti kort egy olyan ifjú éli át, aki születésétől kezdve torz felnőtt tudattal tükrözi a világot, de akit mindenki külső megjelenése és kifelé mutatott viselkedése alapján háromévesnek tart; a háború után pedig egy nyomorék testű felnőtt tudata az író tükre. A tudat torzultsága abban áll, hogy a hároméves gnóm érzésvilága fejletlen, nem is igen vannak érzései, reakciói kegyetlenek és rosszindulatúak, hiszen vele szemben a világ is ilyen: teher családján és a társadalmon, amely mint „értéktelen életet” meg akarja semmisíteni. A világ vélt és valódi, akart és akaratlan kegyetlensége a kisebbrendűség érzését kelti fel benne, és ez az emberek iránti érzéktelenségben és pusztító vágyban kompenzálódik. Nyilvánvaló, hogy a groteszk elem eme megtestesítője 1945 előtt egyben a fasizmus szimbóluma, a nyugati haladó polgári értelmiség értelmezése szerint: a kisebbrendűségi komplexumát kegyetlen bosszúval kompenzáló kispolgár. A háború utáni korszakra a központi figurának nemcsak külső alakja változik meg (nőni kezd és torz felnőtté válik), hanem a szimbólum tartalma is: mint társ után vágyó, de újra és újra visszalökött, abszolút magányra ítélt emberroncs jelenik meg. Vajon nem az 1945 utáni új írónemzedék világérzését és emberképét kell-e látnunk benne új, az érzéseket látható formába torzító megvilágításban? A groteszk szemlélet azonban nemcsak egészében sugározza be ezt a furcsa és mégis valóságos, a történelemből és napjaink tapasztalataiból is ismert világot, hanem a részleteket külön-külön is eltorzítja: a felemelőnek és a triviálisnak, a tragikusnak és a durván nevettetőnek egybeolvasztása a mű egy-egy fejezetének legjellemzőbb formai vonása.

A második regény a három korszakot (1933 előtt, fasizmus, a háború utáni első évtized) három különböző perspektívából szemléli, variálva a narráció lehetőségeit. Itt erről csak annyit jegyezzünk fel, hogy így az író a három korszakot külsőleg elválasztja egymástól. De csak azért, hogy annál jobban hangsúlyozza az egységet, amelyet egy bonyolult hármas ellentétviszonyban fogalmaz meg: a zsidó elem áll a némettel szemben, de úgy, hogy a kibékíthetetlen ellentét egy őszinte barátság és önfeláldozó segítőkészség burkán tör át újra és újra, időlegesen elfojtható, de véglegesen le nem győzhető ösztönként. Ugyanakkor a németiség központi hősként exponált, az ösztöneiben rejlő és a kívül ólálkodó ellenség ellen harcoló képviselője szemben áll a németiség nagy tömegével, de úgy, hogy vele való oldhatatlan közösségét újra és újra be kell látnia. A pólusok közötti feszültség első pillanatra azt látszik sugározni, hogy a németségen belül lényegében nincs különbség a zsidósággal való ellentét vonatkozásában. De ennél többről van szó. A központi hős felőrlddik egy olyan harcban, amelynek személyes jogosultságáról nincs meggyőződve, hiszen bármennyire is felejteti próbál, tudja, hogy ő maga is bűnös. Világot bosszuló és a belső kétséget elhallgattatni hivatott harcát anarchikus-groteszk formában vívja, míg egy külsőségeiben valószínűtlen, szimbolikus értelmében nagyon is valós jelenetben meggyőzik arról, hogy nincs joga e harchoz, amelynek kilátástalanságáról a küzdelem eredménytelensége külön-

ben már eddig is meggyőzte őt. S ez a tapasztalat fordul át egy szimbolikus „pokoljárás” után a regény végén minden emberi küzdelem hiábavalóságáról szóló keserű vallomásba: az egyén egyedül marad megoldhatatlan problémáival, és elpusztul anélkül, hogy bukása tragikus lenne. Az író hangsúlyozza, hogy ebben a hősében a kor típusát látja.

Kénytelenek voltunk a regény eszmevilágával részletesebben foglalkozni, hogy valamennyire is érzékeltetni tudjuk: elsősorban a regényalakokban sűrített szimbolikus általánosítás szintjéről próbál Günter Grass valamilyen választ adni a nép és az emberiség, a német ember és az ember létkérdéseire. Alakjai torzok vagy tragikus terhük súlyát cinizmussal könnyítik. A tipikus helyébe a groteszk lép, illetve a groteszk a tipikus.

Böll külön alakjai is jelzik, hogy nemcsak egy író sajátos alkatának művészi kifejeződéséről van szó, amikor a nyugatnémet irodalom legújabb műveiben az ironia mellett a különlegesség jelenik meg jellemző belső formai elvként; de a példák szaporíthatók. Peter Weiss Svédországban élő német író *Jean Paul Marat üldöztetése és megölése, de Sade úr vezetése alatt a charentoni elmeegógyintézet színjátzó csoportjának előadásában* című drámája már címével is jelzi a torzítás látszógét. A lényegen mitsem változtat, ha itt groteszk, torz vagy különleges helyett — drámáról lévén szó — „V-Effekt”-et mondunk. Ez többrétű. A francia forradalom plebejus vonalának tragikus bukását a forradalomban csalódott polgári cinizmus és a diadalittas nagypolgárság perspektívájából láttatja az író, s az egész ábrázolást belülről az világítja át, hogy a fenti két szempontot képviselő személyeken kívül minden szereplő elmebeteg. Az egész, bonyolultságában is világos konstrukciót az az ellentmondás feszíti, amely a haladó polgári írónak a forradalom (és nemcsak az 1789-es, hanem az 1917-es is) iránti rokonszenve és a forradalom későbbi menetéről vallott elutasító felfogása között áll fenn, s amelynek feloldása csak az emberiségre és az emberiség sorsára vonatkozó pesszimizmusban lehetséges.

Testetlenebbül, mert a „valóságtalanító” irodalom eszközeivel, mond hasonlót Martin Walser utolsó kötete (*Hazug történetek*, 1964). 1960-ban megjelent nagy regénye (*Félidő*) első pillantásra a társak pszichológiai alapozású műveire emlékeztet: első oldalai pl. az álomból az ébrenlétbe való átkényszeredés szinte sztereotip jelenetét mutatják be. De asszociációs folyamataiból mind érezhetőbben jéghideg lehelet csap ki: hősének alig vannak érzetei és egyáltalán nincsenek érzelmei. Az emberekhez fűződő viszonya állandó gondolati vagy talán csak agyműködési készenlét. A létfenntartás ösztöne feszíti pattanásig idegrendszerét, formál az emberből az emlékek, benyomások, megfigyelések, asszociációs lehetőségek beláthatatlan sorát feldolgozó, kísérteties pontossággal reagáló műszert. Elembertelenedett világot ábrázol, és legutóbbi kötete tovább megy ezen az úton: egy-egy darabja különböző, de torzító hatásukban megegyező eszközökkel tréfát űz az emberi értelemről és érzelemből. Egy-egy mondatával megsemmisíti az előző mondat értelmét: nem tartalma tagadásával, hanem ellenkezőjének állításával. S ezt olyan természetességgel teszi, mintha nem is lehetne másképp. Másutt egy emberi szituációt úgy ír le, hogy a szemlélő személy szempontja az ábrázolás egész folyamán, az előbbi természetességgel, rácáfol a normális érzelmi reagálásra. S az sem véletlen, hogy amire rácáfol, a segítőkész vagy legalább is érdeklődő részvét volna.

A bevezetőben azt mondtam, hogy a csoport a 20-as évek német humanista polgári irodalmának örököse. Kétségtelen oda köti a csoport íróit az,

hog्य álláspontjukat a frontok között jelölték ki, és hogly nem mondtak le a társadalom ábrázolásának és értelmezésének igényéről. Az idők változása többek között abban érződik, hogly nincsenek pozitív ideáljaik. Nem nyúlnak a történelembe, hogly IV. Henriket vagy Rousseau-t megkeressék, s a jelenben nem találnek humanista eszme-ideálokat: azt próbálják megragadni, amit elutasítanak. Nem azt ábrázolják, amit ha nem is megvalósíthatónak, de a megvalósításra érdemesnek tartanak, hanem amit félelmetesnek érznek és amitől irtóznak. A társadalmi aktivitásra vágyó ember helyébe a társadalom üldözöttje, áldozata vagy ellensége lépett, és ez fejeződik ki abban, hogly formáik a polgári irodalomnak inkább kaffai, prousti és joyce-i vonalát folytatják, mint a Thomas Mann-it.

Abszurd dráma — drámai abszurdum

I.

A mai nyugati dráma egyik áramlatát gyakran nevezik „abszurd-színháznak.” Egységes mozgalmat még hűségesebb történetírói sem gyanítanak benne. De bizonyos közös vonásokat fedeznek fel különböző országok művészeinek munkásságában. Előzményeit kutatják ugyan a távoli múltban, de abban valamennyi irodalomtörténész megegyezik, hogy az „abszurd színház” kibontakozásának, virágzásának ideje a II. világháború utáni korszakra esik.

Abszurd — ez a mozgalom krónikása Martin Esslin szerint eredetileg annyit jelent, mint „diszharmonikus”, vagy „képtelen, nem összefüggő, illogikus”. De a meghatározás nem csupán a szó köznapi értelmét öleli fel. Fogalmi definícióját Camus *Sziszifusz mítosza*¹ című 1942-ben megjelent tanulmánya forrásként közli.

„Az a világ — írja Camus — melyet ésszel megmagyarázhatunk, bármily hibás, egyszersmind otthonos is. De abban a világegyetemben, melyet hirtelen megfosztottak illúzióitól és fényeitől, az ember idegennek (étranger) érzi magát. Gyógyíthatatlan a száműzetése, mert éppúgy megfosztották elvesztett otthona emlékeitől, amiként hiányzik az eljövendő ígért földjének reménye is. Ez a szétválás ember és élete között, a színész és a díszlete között kelti igazából az abszurdítás érzését.”

Nem véletlen, hogy már az eredeti definíció is „színésről” beszél — az abszurdítás filozófiája a dráma művészetben is testet öltött. Martin Esslin a következő írókat sorolja az abszurd színház képviselői közé: Arthur Adamov, Edward Albee, Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Dino Buzzati, Max Frisch, Jack Gelber, Jean Genet, Günther Grass, Wolfgang Hildesheimer, Eugène Ionesco, Amos Kenan, Arthur L. Kopit, Manuel de Pedrolo, Robert Pinget, Harold Pinter, N. F. Simpson, Jean Tardieu, Boris Vian. Tizenkilenc író, Francia-, Spanyol-, Németországból, Amerikából és Angliából. Nyilvánvaló tehát, hogy itt nemzeti hagyományokból növekvő mozgalomról szó sem lehet. Inkább: valamely közös szemléletről, filozófiáról és eljárási módról. Dramaturgiai alaplásról.

Filozófiailag mutatható ki legegyszerűbben az abszurd dráma „közös vallása.” Ionesco egyik meghatározásában: „Abszurd az, ami cél nélküli. . . Elvágva vallási, metafizikus és transzcendentális gyökereitől, az ember elvesztett: minden cselekedete értelmetlen, abszurd és haszontalan.”²

¹ CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, 1942. Gallimard, 18. idézi: ESSLIN, M.: *The Theatre of the Absurd*. Doubleday, 1961. XIX.

² IONESCO: *Dans les Armes de la Ville*. Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud-Jean-Louis Barrault, Paris, No. 20 October, 1957. i.h. XIX., vö. IONESCO: *On the Theatre*. New York, 1964.

A meghatározásból az a fontos, hogy az abszurd színház nem ismeri a „szubsztanciát” - vagyis azt a filozófiai fogalmat, mely köré eddig a klasszikus dramaturgia épült. Schellingtől Hegelig³ az volt a tragikum filozófiája, hogy az ember a drámában bizonyos erkölcsi szubsztanciák visszfénye. Az erkölcsi szubsztanciából a cselekvő ember részt hasít magának; s mint a világban megvalósuló szubsztancia hordozója, szükségszerűen szembekerül mindazokkal, akik kisebb vagy nagyobb részt követeltek a mozgásba került erkölcsi hatalomból. Ezzel a gondolattal a tragikum filozófiája egyszersmind a katharxis, vagyis a megtisztulás magyarázatát is adta. Különbőféle, egymással ellentétes erők végső mozgatója az eredeti harmónia, mely az egymással szembenálló erők harcban való kibékítésére tör.⁴

Amikor tehát az abszurd dráma számú minden transzcendenciát, akkor ez nemcsak a vallásos világnézetek elleni harc, hanem egyszersmind az erkölcsi szubsztancia tagadása is. Olyan emberkép jelenik meg ennek a gondolkodásnak a centrumában, mely minden gyökértől és minden kapocstól elszakított. Ez a magányos ember ábrája és dramaturgiája.

Minden klasszikus dramaturgia továbbá abból indul ki, hogy az emberek közötti konfliktus: az emberek közlekedéséből, kapcsolatából támad. A konfliktus a kapcsolatok létét nem tagadta, sőt erősítette, mert hogy aláhúzta e viszonyok problematikusságát. Azzal, hogy az abszurd színház magukat e viszonyokat tagadja — egyszersmind az emberközötti konfliktusok fontosságát, jelentőségét is kisebbíti, sőt tagadja. A konfliktus: itt az emberben önmagával támad. Mint Camus az idézett részben mondja: hasadás jön létre magában az emberben; ember és élete között az abszurdítás szakadéka tátong.⁵

Az elűzött metafizika itt tér vissza. Mert mi más e konfliktustípus, mint önmagára-utalt küzdelem, egy ki sem mondott biológiai-metafizikai végzettel? A kiszabott sorssal, az öregséggel, halállal vagy épp azzal, hogy a létezés üzeneteit az ember nem tudja cselekvésre, vagy racionális magyarázatra lefordítani? A *Godotra várva* című Beckett darab ebből a szempontból szimbolikusan jeleníti meg ezt a metafizikátlan metafizikát. A *Godot*-ban az emberek isten üzenetét várják; egész életüket kitölti ez a várakozás, de mindhiába. Vagyis, mintegy a metafizika, és transzcendencia hiánya az, mely az embereket egy könyörtelen és értelmetlen létre kényszeríti.

Az abszurd színház tehát egy közismert, a nyugati ember életérzéséből filozófiailag is megfogalmazott tétel-rendszert jelenít meg színpadi vízióban. Gondolati újdonsága alig van — dramaturgiai jelentősége annál nagyobb. Filozófiája ugyanis eleve megkérdőjelezi a színpadi kifejezés lehetőségét. Az abszurd színház nem hisz a drámai dialógus közvetítő erejében. Nem hisz abban sem, hogy a színpadi cselekvés jellemet ábrázol. Vagyis a drámát mint műfajt alakítja át a tükrözött léte tényeknek és kifejtett filozófiáknak megfelelően.

Helyesnek látszik tehát, ha módszerüket a dráma „elemi részecskéinek” vizsgálata felől közelítjük meg. S munkafeladatként azt tűzzük ki, hogy nyomon követjük a változást, melyet a dialógus-építésben, a cselekmény meg-

³ I. SZONDI, P.: Versuch über das Tragische. 1960. Insel, és CLARK, B. H.: European Theories of the Drama. New York, 1947.

⁴ A „katharxis, mint a harmónia megnyilvánulása” gondolattal foglalkozik KONDOR IMRE: Előtanulmányok a tragikum metafizikájához. Debrecen, 1934. Kierkegaard tragikum elméletének Hegel-ellenességével: FORGÁCS LÁSZLÓ: Gorkij vagy Kafka? Kritika, 1964/4. FEHÉR FERENC: A tragikum elsikkasztása. Valóság, 1964/8.

⁵ VÖ. GYERTYÁN ERVIN: A konfliktus konfliktusa. Valóság, 1964/8.

formálásban az abszurd dráma végbevitt. Ezekből a változásokból majd azt is megnézzük; vajon változott-e a drámának mint műfajnak az elképzelése, sőt, e műfajon belül, milyen szerkezeti formációk vetítik vissza az abszurd dráma alkotóinak világszemléletét.

II.

Mint minden forma, a dialógus is tartalmi képzeteket sugall. A párbeszéd kétségtelen tartalmi szuggeszciói a következők: *a)* A dráma: emberek közötti viszony; *b)* benne a kifejezés korlátlan lehetőséggel rendelkezik; *c)* minden dráma jelenidejű történet; *d)* a drámában a mondott szó azonos önmagával és így megérthető.⁶

A mai drámában azonban: mintha a közlés válna kérdésessé. A közlés, az emberi közlekedés lehetőségének kétségbevonása, egyszersmind magának a drámának, a tragédiának a létét kérdőjelezi meg. Ionesco *Amédée*⁷ című egyfelvonásosában a hős: drámaíró. Esztendőnként egyetlen kifejezést sikerül leírnia. Beckett *Fin de Partie*⁸-jának hőse: regényíró. Egy befejezhetetlen regényen dolgozik. Mindkét szerző a kifejezés lehetetlenségét vallja.

Ionesco *Amédée*-jében egyetlen szó az évi termés. A szerző felesége is ott ül a színpadon. Egy kapcsolótábla előtt, melyen rejtelmes huzalok ismeretlen telefonálókat kötnek össze. „Kapcsolom! Kapcsolom!” — mondja az aszszony, kiket kapcsol, mit kapcsol, nem tudjuk. A jelképet — Ionesco és Beckett ismeretében — könnyű megfejteni. A beszéd: olyan automatizmusként származott át modern korunkra, mint ez a szimbolikus kapcsolótábla. Az emberek kapcsolatokat keresnek, összeköttetést, de ebben mindig van valami kikerülhetetlenül gépies. A szavak: nem a közlésre, hanem a gondolatok eltitkolására hivatottak, a forma és a tartalom már legkisebb egységében, a szónál is megbomlik. Gondolat és kifejezés, szándék és jelentés között szakadék nyílt meg.

„A levegő tele van a kiáltásunkkal... de a megszokás mindent elnémít” — mondja Vladimir a *Godotra várva* című Beckett darabban. Vladimir és Estragon, Pozzo és Lucky azonban folyton beszél, de mintha ez a beszéd (ki is mondja Beckett) a gondolat és indulat némaságának és a megszokás automatizmusának szülötte lenne: a létezés pusztá tartalmától megfosztott jelzése.

A tökéletes harmónia, szó és tett, cselekvés és kifejezés között: a tragédia alapja. S érdekes, hogy a következetesen pesszimista „anti-dráma” szerzői is levonják a logikus következtetést a hajdani arany szabályból. A kifejezés megszűnésével a cselekedetek érvényét is megkérdőjelezzik. A szó értelme eltűnik, a tettek értelme is semmivé fog. Beckett-nél a beszéd automatizmusa karöltve jár a tettek értelmetlenségével. A *Godot*-ban fecsegnek, de nem gondolkodnak; s a tevékenység egyetlen formája: a várakozás. A szavak értelmével egyenes arányban csökkent a tettek bősége is.

Érdemes megmutatni, milyen filozófiai világkép áll tehát a kifejezés lehetőségének eltűnése mögött. E filozófia összefoglalója és forrása a szemantika atyja: Ludwig Wittgenstein.⁹ Az ő *Logikai-filozófiai értekezésének* rendszere magyarázza az abszurd színház szélsőséges hitvallóinak munkáját.

⁶ A dialógusról vö. LUKÁCS GYÖRGY. A modern dráma. 1911, I. 41.

⁷ IONESCO: *Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Théâtre. I. Gallimard, 1954.

⁸ BECKETT: *Fin de Partie*. 1957. Ed. de Minuit.

⁹ WITTGENSTEIN: *Logikai-filozófiai értekezés*. Bp., 1953. 175.

„Minden kijelentés egyenértékű” — tanítja Wittgenstein (i. m. 475. 6,4-es tétel). Az automatikusan beszélő beckett-i embernél így van. A dialógusban nem a személyiség fejeződik ki: a kijelentés nem tapad szándékhoz, gondolat-hoz; a dialógus felcserélhető lesz. Sezt Beckett a dialógusépítésben hangsúlyozza: folytonosan ismételteti hőseivel a kérdéseket és feleleteket, sőt, az egyikük szolamát váratlanul a másiknak adja át, anélkül, hogy a cserét jelezné.

A következő Wittgenstein tétel: „A világ értelmének a világon kívül kell lennie. A világban minden úgy van, ahogy van, és minden úgy történik, ahogy történik: *benne* nincs semmiféle érték, és ha lenne is, nem lenne semmi értéke.” Ilyen az abszurd dráma világa is, ahol minden kijelentés egyenértékű. Beckett-nél, Ionescónál a földi világ változhatatlan, csak jelentés nélküli tárgyak és automata emberek foglalatja. Ebbe a mozdulatlan, körforgásos automatizmusba a külső vagy felső transzcendencia hozhatna életet: Godot.

„Ha van érték, amelynek van értéke, akkor ennek minden történésen és ígyléten kívül kell helyet foglalnia. Mert minden történés és ígylét véletlenszerű.” Wittgenstein szilárd logikája, mintha ismét Beckett-et fejtené meg. Beckett-nél a lét: értelmetlen, értelme „kívül van”, a világban a cselekedetek éppoly következmény-nélküliek mint a szavak.

Különös, hogy Wittgenstein és Beckett párhuzamairól egyetlen életíró-juk sem beszél. Hugh Kenner,¹⁰ aki Beckett-könyvében bravúrral elemzi a pythagoreus misztika jelenlétét Beckett dialógusformálásában, sem szól róla. Martin Esslin sem említi az „Abszurd színházról” írott könyvében. Holott Beckett főműve, a *Godot* csaknem tételesen illusztrálja a *Logikai-filozófiai értekezést*. „Milyen a világ, ez a felette álló szempontjából teljesen közömbös. Isten nem nyilatkozik meg a világban.” Furcsa agnoszticizmus ez. Egyik kritikus szellemesen jegyzi meg róla, hogy a középkori vallások egy „credere, quia absurdum” eszméjét tanították, a „hiszem, mert lehetetlen”-t. Beckett hősei viszont az „absurdum est credere”, a hinni képtelenség gondolatát.

„Nem az a misztikum, milyen a világ, hanem az, hogy *van*” — írja Wittgenstein látszatra kapcsolat nélküli téziseiben. S ez az elképzelés, eszme: ott kísért a mai tragikum-elképzelésekben. Ha maga a lét tragikus, akkor a cselekvés nem idézhet fel konfliktusokat. A pusztulás *eleve adott* — az emberek nem egymással állnak szemben és küzdenek, hanem a végeesség halálraítélt rabjai-ként a közös végzettel, a halállal néznek farkasszemet.

Ha nincs az emberek között éles, kíméletlen összeütközés: nincs *dialógus* sem. Vagy méginkább: ez a dialógus a kifejezhetetlen végzettel folyik. A lét: abban a pillanatban válik kifejezhetetlenné, amikor nem a cselekvésben nyilatkozik meg. S a redukált cselekvés egy sorvadt, automatikus nyelvhez vezet.

Az abszurditás színháza csak a végső konzekvencia: értéke ebben a következetes gondolkozásban és szélsőségben, tünetszerűségben van.

Mégis úgy érezzük: a dialógus-technika változását követve, az abszurd dráma lényegi sajátosságát sikerült megközelítenünk. Az emberi világ közvetlen megismerhetőségéből — e megismerés megkérdőjelezéséig tart a mai nyugati dráma útja. Ezt a dráma-építés atomjából, a dialógusból mutattuk ki. Haladjunk egy lépéssel tovább: „az elemi részecskék”, a bonyolultabb, szervezettebb drámaépítő anyagokig.

Hogyan jelentkezik ugyanez a folyamat a cselekvés, az időfogalom, a történés kezelésében?

¹⁰ KENNER: Samuel Beckett. 1961. Grove Press.

A tragédia paradoxonához (vagy inkább dialektikájához) tartozik, hogy a világ uralkodó princípiumait hareban, konfliktusban mutatja be. Ezek az összecsapások emberek közt játszódnak, de egyszersmind az elvek régióiban is. A tragédia eszméi mindig ellentétpárjukkal lépnek be a drámába.

Így van ez elsőnek a cselekvési kényszerrel. A szükségyszerűség parancsát a klasszikus dramaturgia sohasem a körülmények és feltételek merő parancsából vezette le. Hanem — méltó kontrapunktikával — az öntudat viaskodásából is. Hamlet példája itt is érvényes. A szellem parancsára — mely ellen Hamlet nem tiltakozik — az öntudat és a lélek háborgása a válasz: és épp a Hamlet bizonyítja: minél iszonyúbb a kényszer, annál fényesebb lángot vet az öntudat.

Röviden: az öntudatos cselekvés a tragikum lelke. Olyannyira, hogy még a *hamartia*, a tévedés áldozatai is teljes emberi valójukkal vállalják az öntudatlanul elkövetett tettet is — az Oidiposzban.

A modern drámában elsőnek az öntudatos cselekvés szűnik meg. Ibsen dramaturgiája már a lehetőségét is tagadja. Ez a dramaturgia — dióhéjba foglalva, durva általánosítással — a múlt által béklyózott embert mutatja fel: korábbi cselekvéseinek végösszegén a hős nem változtathat. A végzet fogalma igazából itt jelenik meg. A modern drámában a sors helyét elfoglalja a végzet: az idegen — embertől elidegenedett erők — fellebbezhetetlen parancsa.

Az „új” végzet lényege: hogy megszűnik szerves kapcsolata az emberi tevékenységgel. Nem a *cselekvés* idézi fel. A múltban elkövetett tett következménye még nem cselekvés. A múltbeli cselekedetet, ahogy azt Lukács egy korai írásában mondja, „muss man vergegenwärtigen”:¹¹ azt még jelen idejűvé kell avatni. Mi varázsolja át a múltat drámai jelen idővé? Az öntudat, az elhatározás, a *felismerés*. Oidiposz gyilkossága a hármassútnál: azáltal lesz még az elbeszélésben is jelen idejű, hogy konzekvenciája új cselekedetek kiindulópontja.

A klasszikus dramaturgiában a cselekvés tragédiára, tehát bukásra vezetett. A modern dramaturgiák ellenben azzal, hogy a cselekvés lehetőségét tagadják, nem emelik ki az embert a „tragikus életből”, hanem: egy felemelkedést sem ígérő, biológiai vagy metafizikus fátum szintjén mutatják be. Sennek példáit nem is kell a mai drámatermésben keresnünk. Maeterlinck fiatalkori művei (elsőnek a *Les Aveugles*) már a halál előtti kiszolgáltatottságban jeleníti meg a vakok kórusát. Vak, kiszolgáltatott emberek a halál előtt — ez az a jelkép, mely a divatos Samuel Beckett előtt már egy fél évszázaddal megfogalmazódott a modern dráma legendáriumában.

A mai pszichiátria azonban a cselekvés fogalmát új vonásokkal gazdagította. Az öntudatlan cselekvés, az ösztönök parancsára meglóduló kéz, a tudat ellenőrzését kikapcsoló cselekedet, úgy rémlik, friss felfedezése a drámának. Egy váratlan, heves csók, férfi és férfi között a *Pillantás a hídról*ban: a hős „öntudatlanul” szerelmes a nevelt lányába, s most a lány csábítóját szájon csókolja: borzongató, pikáns jelenet. Az *én*-ből, az öntudatból kábítószerekkel kilépő javakorabeli színésznő az *Ifjúság édes madarában* Tennessee Williamsnél; ugyancsak a kábítószer Jack Gelber *The connection*ében, vagy a *The Hatful of Rain*ben — mind azt mutatja, hogy a mai dráma a szereplők öntudatonkívüli pillanatait szívesen keresi, kívált a nagy példa O'Neill *Hosszú út az éjszakába* megjelenése után.¹²

¹¹ LUKÁCS: Zur Soziologie des Modernen Dramas. A Schriften zur Literatursoziologie kötetben. 1961. Neuwied, 262.

¹² Az említett darabok lelőhelye: WILLIAMS, TENNESSEE: The Sweet Bird of Youth. 1959. New Direction; GELBER, JACK: The Connection. 1960. Faber & Faber; GAZZO,

A kábulat eszköz. Mindabból kiemel, amit a tragédia lényegének ismerünk: a cselekvés felelősségéből, az egyéniségből: abból a jelen időből, ahol a dráma története játszódik. Baudelaire gyönyörűen fogalmazta: „Hogy ne legyenek az idő meggyötört rabszolgái, rúgjátok be szüntelen.”

III.

Az idő a drámában: cselekvés és konzekvencia. Ibsen óta — a modern drámai hősök nagy galériája az időtől menekül: múlttól és öregségtől. Az idő, mint idő, sohasem volt témája a klasszikus drámának. Lear öregsége a cselekvés pátoszában válik a tragédiát színező elemmé: bukását nem öregsége, hanem épp szenvedélye, kényúri hajlama okozza. Az öregség különben a shakespeare-i drámában a bölcsesség szinonimája: az agg Lear tehát épp botorságában nő kiáltó példává. S hogy az öregedés problémáját Shakespeare nem ismerte, azt jól mutatja, hogy „átmeneti korosztályok” egyetlen művében sem szerepelnek: fiataljait az öregektől mindig csaknem húsz esztendő választja el.

A modern drámában viszont, *a cselekvés eltűnésével, a tettek természetes közege, az idő is problematikussá lesz.*

Az *Ifjúság édes madarának* végén hirtelen egy óra ketyegését halljuk. „Chance: Érdekes, nem is tudtam, hogy óra van ebben a szobában.

Hercegnő: Azt hiszem, minden szobában, ahol emberek élnek, jár egy óra. . . Chance: Jár és ketyeg, halkabban a szívdobogásnál, pedig ez a ketyegés voltaképpen egy lépcsőzetes robbanás, egy késleltetett hatású dinamit-bomba, melytől ez a világ, amelyben élünk, szilánkokra hull szét. . . Idő! Ki az, aki téged utolér, ki az, aki téged megelőz? Talán a szentek és a hősök. . .”

Pontos, költői fogalmazás. A hősök (a régi tragédiák hősei) nem ebben a lépcsőzetes robbanásban éltek. Az idő természetes közegük volt: a cselekvés tere. A modern hősnél viszont?

„Chance: Hát akkor az idő elragott, ahogy a patkány lerágja a csapdába szorult lábát, és aztán, amikor a lábát lerágta, és újra szabad, már nem tud futni, már nem tud járni, elfolyik a vére, megdöglik.”

Tennessee Williams hőse ellen az időben feltöltődő cselekedetek súlyosodnak: a tetteknek múlásuk ad újabb vetületet — mintha centrumukat, lényegüket önmagukon kívül hordanák. Maga a tragédia nem a cselekedetben van, hanem az időben. S itt csak látszatra kell szembenézni következményekkel. A bűn éppúgy megsűrűsödik az esztendők során, mint ahogy az erény is terhesé változik: a ketyegő óra, késleltetett robbanással hozza napvilágra minden ember közös tragikumát. Az a tigris, az idő, ahogy Williams mondja, az tép szét mindent, s nincs küzdelem, nincs menekvés.

Idő és cselekvés között mély, szerves kapcsolat létesült a drámában — a cselekvő hős tagadja az időt. Oidiposz két évtizedes tette, amikor elmondják: a jelen kegyetlen izzásában ragyog. Az évek nem változtattak semmit a tett súlyán, jelentőségén. A klasszikus tragédiában cselekvés és idő valójában egyesül: nincs „tetteken kívüli idő” s a perceknek az a múlása, mely elének tárul, egyetlen folyamat, melynek csak súlya van, de változtató ereje nincs.

A dráma — ezt Lukács figyelte meg a *Theorie des Romans*ban¹³ — épp ezért nem ismeri a múlt és a jelen élményei közötti különbséget.

MICHAEL VINCENTE: A Hatful of Rain. 1957. Signet. O'NEILL, EUGENÉ: Utazás az éjszaka. Vas István ford. 1960. Európa.

¹³ LUKÁCS: *Theorie des Romans*. 1920. Cassirer.

Ha a tettek súlyán, az élményeken *változtat az idő* — úgy a tett és az élmény *objektivitása szűnik meg*. A cselekedetek leválnak az emberről és függetlenülnek, ezt jelzi a klasszikus dramaturgia az időtlenséggel; amit elkövettünk, afelett nem uralkodunk, az része lett a világnak, melyben élünk és küzdünk. A tettek csak visszavonhatatlanságukban idézhetők, mint önálló létezők: az emlék, megtestesítetten s kívülről támad: egy hírnök hozza, valaki jelenti. Drámai hős, aki nem intézi el rögtön a konfliktusát — ez Szophoklész, vagy Shakespeare számára képtelenség.

A modern dráma aszerint, hogy miként gondolkodik a cselekvésről — két fajta időszemléletet sugall. Az egyik az ibseni iskoláé, mely a méregként továbbdolgozó múlt kísértetét támasztja fel. S hogy ez az áramlat hat, azt jól bizonyítja Miller bevezető tanulmány az *Összegyűjtött drámákhoz*.¹⁴ A tisztelet adóját rója le Ibsen előtt Miller. — Ő tanította meg arra, hogy expozícióként a felhalmozódott múltbeli cselekedetek elemző felsorakoztatása bizonyul a legkézenfekvőbbnek a mai dramaturgiában.

Az időt az analízis, az elemzés megpróbálja jelenvalóvá tenni — ez a célja. Ám az eredmény gyakran kétséges marad. Az *Édes fiaim* öngyilkos apája, amikor múltbeli tettei lelepleződnek: öngyilkos lesz. De cselekedetének motívuma csupán a lelepleződés — drámája nem az öntudaté, hanem a gyávaságé; nem a sorssal néz szembe elszántan, hanem épp fordítva: nem tud tette következményeivel szembenézni, nem tudja vállalni.

Az analitikus dráma, a szimbolista dramaturgia a jelen helyére a múltat állítja. Született azonban áramlat, mely épp a múlttól való menekülést állítja gondolkodásának középpontjába. Az egzisztencializmus filozófiai világára gondolunk.

A mai nyugati eszme-csoportok között az egzisztencializmus a cselekvést hirdeti. Az ember önmagát választásban, cselekvésben valósítja meg. A cselekvés szüli az embert, a helyzetet, a körülményeket. Az ilyen ember: megszabadult a múltjától: nincs tegnapja. Eredete, ontológia: a választás mozzanata. Története a cselekvéssel kezdődik, sőt minden új cselekvés új történetet, új életet, s ezzel új múltat szül.

„A cselekvés rendszerint egyetlen pillanat műve” — mondja Hugo a *Piszkos kezek*¹⁵ c. Sartre darabban. „A cselekedetek kiszakadnak az emberből, anélkül, hogy tudná, akart-e cselekedni, vagy csak nem tudta visszatartani magát a cselekvéstől.” Vagyis: a cselekedet még az elhatározásnál is nagyobb erő: fölébe nő az öntudatnak — a tettet nem betegíti halványra az öntudat!

Ez az öntudatos, vagy tudatlan cselekvés azonban *céloktól* független. Csak a független cselekedet ér el a szabadságba: ezzel a szabadsággal azonban csupán a minden ember ellen törő gyilkos rendelkezik.

A példázatot Camus¹⁶ fogalmazta meg a *Caligulában*. A római imperátor tébolyult vérontásban valósítja meg a végső felszabadulást.

„Elnyertem a magányos ember istenhez hasonló megvilágosodását — mondja Caligula Caesariának. — Élek és gyilkolok. . . A boldogságot ez jelenti. Mert ez maga a boldogság — ez az elviselhetetlen szabadság, az egyetemes gyűlölet, vér és iszony körülöttem; az embernek ez

¹⁴ MILLER: Drámák. 1963. Európa. „A szerző tanulmánya összegyűjtött drámáihoz.” 457—521.

¹⁵ SARTRE, J. P.: Les Mains Sales. 1958. Gallimard.

¹⁶ CAMUS: Théâtre, Réécits, Nouvelles. 1962. Pléaide. Uo. 1. Sur l'Avenir de la Tragédie. 1699—1709.

a páratlan izolációja, aki egyetlen pillanatba sűrítve látja egész életét, a büntetlen orvtámadó mérhetetlen örömeivel. . .”

Ha az ibseni dráma a múltat — az egzisztencialista a jelent mutatja. Méghozzá a metafizikus jelent. Ez az idő: nem folyamat, hanem a pillanatok mozaikja. A hős élete nem több, mint a cselekvés pillanatának öröme. Caligulának újra és újra gyilkolnia kell, mert amíg nem szabadult meg teljesen minden emberi kötöttségétől: addig van *múltja* is, addig kísértve tolnak elé a véres árnyak. Amikor az utolsó gyilkosságára készül és Caesariát kezdi fojtogatni: csak akkor mondhatja ki:

„Ma szabadabb vagyok, mint ahogy évekkal ezelőtt voltam, mert megszabadultam az emlékeimtől és a káprázataimtól.”

Az egzisztencialista cselekvés tehát ismét számúzi az időt, mert a pillanat időnkívüliségre tör. Abszolutizált pillanat, abszolutizált cselekvés — ez tűnik fel Camus-nél; s ő jól is látja, jól is láttatja, hogy ez az abszolútum: relativizált morálra vezet. A kötöttségnélküli cselekvés erkölcsi kötetlenséget kíván: az erkölcsi kötetlenség viszont nem más, mint az esztelen bűn.

Ennek a bűnnek azonban nincs ítélete. Caligula végső kétségbeesésében így kiált fel:

„Te magad, te is bűnös vagy. Nos, ez nem számít többé. Ki merne téged elítélni ebben a világban, ahol senki sem ártatlan és senki sem lehet bíró?”

Nincs bűnös, nincs bíró. Mi marad Caligulának? Az utolsó szava: „Élj tovább Caligula, a történelemben!” Vagyis: az abszolutizált jelenből, a végső remény mégiscsak az idő marad: a száműzött órák évekként térnek vissza végül, századokként. A tragédia lineáris és következményes időrendjéből kiemelt s egy metafizikus elvontságba helyezett hős, bukásának pillanatában visszazuhan oda, ahonnan menekült: abba a tigris-időbe, melynek rágó, őrlő, robbanásos erejét a „múlt” dramaturgiája mutatta fel.

Két ellentétes tendencia: mindkettő menekülés a tevékeny jelenből. Az egyik a múlt felé indul s elérkezik a cselekvésnélküli pillanatba — a másik a pillanat felé indul és lezuhan a történelembe. Két megkerülési kísérlet — s mindkettő ugyanoda torkollik — dramaturgiailag, bár ellenkező tételt hordoz filozófiában.

IV.

Dialógus, cselekvés és idő: egy új dramaturgiai rendszert rajzol fel a modern nyugati drámában.

Innen indulunk tovább: azzal a kérdéssel, vajon milyen fő áramlat rajzolható ki a dráma „alapelemeinek” változásaiból?

A legfontosabb és alapvető változás, hogy a drámairodalomból a legnagyobb múltú és legnemesebb műfaj pusztult ki: a tragédia.

A modern nyugati írók legtöbbje, épp azok, akik a legmélyebben élék át koruk válságát, a kétségbeesés, a félelem és rettegés közérzetét, alig kísérleteznek tragédiával. A pusztulás vízióját látják, de kerülnek azt a műfajt, melyben a végzet könyörtelenül tör az emberi életre; bennük eleven képzetek a rémület és iszonyat arisztotelészi fogalmai — mégis lemondanak e nagy indulatok klasszikus foglalatáról, szabályos megjelenési formájáról: a tragédiáról.

Furcsa tünet; minél veszendőbbnek véli az embert a modern művész, annál kevésbé törekszik a veszendő humánus tragikái ábrázolására, minél

démonibbnak a fenyegetést, egyetemesebbnek a pusztulást, annál inkább közelít a komédiához, a bohóctréfához, a farce-hoz, a groteszkhez. „Egy olyan világban, mely csupa felszín és képmutatás s minden emberi magatartás az abszurditásról vall, minden történelem kilátástalan, minden valóság és minden nyelv, mintha elvesztené tagolt világosságát, szétesik és összeomlik, — mi más a lehetséges reakció, amikor már semmi sem számít, *mint nevetni az egészen*.” Ezt Ionesco mondja összegyűjtött darabjainak 1955-ös kiadása előtt, de a démoni nevetés a groteszkon elnyúló kacaj esztétikáját vallja Samuel Beckett, Jacques Audiberti, Harold Pinter, Max Frisch és Dürrenmatt is. ¹⁷

V.

Dürrenmatt meglepően nyilatkozott *A fizikusokról*,¹⁸ legutóbbi komédiájáról. „A fizikusokban tulajdonképpen az Oidiposz-mítosz modern változatát akartam megírni — események láncát, melyben a hős mindent elkövet, hogy elkerülje a katasztrófát, melytől retteg, de ahol a katasztrófát minden elhárító cselekedete végül is kikerülhetetlenné teszi.”

Úgy rémlik: *A fizikusok* és az *Oidiposz* logikai rendszere, geometriája hasonló: ugyanazon a hálón akad fenn a thébai király és a modern professzor. A kikerülhetetlen végzet minden szándékukat önmaga ellentétévé fordítja, a menekülés csapdába visz, a kerülő léptek egyenest a pusztulásba. Az egyik műben vérfertőzés, apagyilkosság, megvakíttatás — a másikban három megfontolt gyilkosság, három ápolónő halála: a borzalom és iszonyat mindkét drámában jelen van, mint ahogy felrémlik a halál, a pusztulás közelsége is.

S az egyik tragédia, a másik komédia.

A tragédia — a köznapi szóhasználattal ellentétben — optimista műfaj. Oidiposz csontjai szerencsét hoznak a városnak, Hamlet teteménél megjelenik a győztes Fortinbras, a felvilágosult uralkodó: a tragédia végén ott a feloldás s a „kizökkent világ” helyreállt világrenddé változik át. A hős egymaga harcolt a végzettel, vak véletlennel, s élete egy magas pillanatában látóvá lesz. Szomjazza a tudást és megismerést, Oidiposz a jós szavaiból az igazságot. Cselekedeteit, forduljanak bár ellene, vállalja. A konzekvenciák világában mozog; ez a hős lehet tévedés vagy eltévelyedés, ama arisztotelészi *hamartia* áldozata, de minderre az életét teszi fel.

A küzdelem igazsága, a szenvedély fensége, a férfias dac, a harmóniáért folytatott harc — ez mind a tragédia. Egyfelől a hősré zúduló csapások, a véletlenek sorozatából kirajzolódó ellenséges világ — a másik oldalon a meztelen ember, aki sorsát küzdve vállalja. A rémület, amit a tragédiában a pusztulás ébreszt, már Arisztotelész poétikájában is szánalommal bővül s e két indulat tisztítóüzében felszakad a lélekre telepedő borús helyébe az egyensúly, az arány, a rend képzete nyomul.

A biztos értékrend, erkölcsi világkép, a felelősség és bűn pontos eszméi nélkül elképzelhetetlen a tragédia. A műben fellépő személyek valamennyien az egyetemes igazságszolgáltatás eszközei, — figyelte meg a görögség nagy kutatója, H. F. Kitto¹⁹ — meg a szenvedélyből, haszonlesésből, kéjvágyból

¹⁷ IONESCO; Théâtre. II. 1958. Gallimard, és Discovering the Theatre. Tulane Drama Review, sept. 1959. 3—8.

¹⁸ Plays and Players, 1962. febr.

¹⁹ KITTO, H. D. F.: Form and Meaning in Drama. 1960. Methuen.

gyilkoló Klütaimnéstrát is egy magasabb rend részesének érzi a tudós. Walter Jens, a *Verkleidete Götter* című tanulmányában,²⁰ az antik és modern dráma összevetéséből azt állapítja meg, hogy a tragédián rajta a „Signum eines verpflichteten Wertes”, vagyis a kötelező érték jegye. Sezt már a pesszimizmus olyan gondolkodója is elismerte, mint Nietzsche. A tragédiában ő a dionizoszi rémület és retteget apollói kibékítést látta, mely „a panaszt dieshimusszá változtatja át” azzal, hogy a mű végén a katarziszban az olimposzi rend tiszta szépsége iránti vágyat mintázza a költő.

A tragédia végső optimizmusát nemcsak a megtisztulás élménye, hanem a rendnek ez a benyomása adja. Raphael *A tragédia paradoxonában*²¹ okosan fejtegeti, hogy a görög tragédia, egy eltemetett mítikus világ káoszának feltisztulásáról szolt; Walter Jens idézett tanulmánya pedig megállapítja, hogy a régi tragédia olyan példavilágot idézett, hol egy „prima causa”, egy ősök világosan mutatta a bűn forrását s egyszersmind a bűn gyógyításának lehetőségét, — a végzet mindig visszavezethető volt vétekre vagy tévedésre, a mítosznak volt kiindulópontja s így annyi szenvedésen s halálon át — kiútja, perspektívája.

Gabriel Marcel, az egzisztencializmus vallásos gondolkodója egyik drámai hőseivel így szól: „Nem érzed úgy, hogy szétfűzött világban élünk? . . . Érted-e a világ, legalábbis, amit annak nevezünk, az emberi világ — annak is tán volt szíve egykor, de ez a szív úgy rémlik, megszűnt dobogni. . . *nincs tehát közép-pontja az életnek*, e világnak és nincs élet seholse már.”²²

A rendről, a világegyetem rendszeréről nincs víziója a modern művészeknek. Vallhatna ez a vízió akár a démoni érvényesüléséről, a bukás szükségéről, egy ellenséges metafizikai erőről: akkor is lenne centrum, érzékelhető kiindulópont, bizonyos *prima*, vagy *ultima causa*. De a modern gondolkozás — Kierkegaardtól kiindulva, nem ismer el centrumot a világegyetemben, csak a semmit, vagy a kiszámíthatatlan transzcendenciát. Ez a filozófia az embert kiszabadítja a „régí” szükségszerűségéből, amelyről Euripidész azt vallotta az *Alkésztisz*-ben, hogy „Én a műzsavideken át, az égreszökellve megvizsgáltam minden tant és a Kényszerűségnél nem leltem magasabb erőt. Az új egzisztencializmusban az ember nem foglya ennek a kényszerűségnek, nem áldozata az isteni erőnek, sem egy rend elleni küzdelemnek, sem tévedésnek: nincs mivel szemben tévednie, önmaga a mérce és a cél. „Az egyén, mint egyes, magasabb rendű, mint az általános; igaza van azzal szemben, nem alárendelt, hanem felsőbbrendű” írja Kierkegaard a *Félelem és remegés*-ben.²³

Azok, akik végiggondolták Kierkegaard tételét, maguk is balsejtelemmel érezték, hogy ez a „felszabadítás”, a szükségszerűség tagadása nem adja meg az embernek azt a rangot, ami volt amikor a „kényszerűség” ellen küzdött, látszatra megalázva, pusztulásába rohanva, szellemében mégis diadalmasan. Murray Krieger *A tragikus vízió*²⁴ című könyvében ki is mondja, hogy a modern korban „bármilyen univerzálíák is maradtak a számunkra, nem érdemlik meg, hogy közülünk bárki is engedelmessédjék azoknak”. Vagyis: Kierkegaard embere az összetört, szétfűzött és eltűnt univerzálíákon tudott csak győzedel-

²⁰ JENS, W.: Statt einer Literaturgeschichte. 1962. Neske. *Verkleidete Götter: Antikes und Modernes Drama*. 81—109.

²¹ RAPHAEL, D. D.: *The Paradox of Tragedy*. 1960. Allen & Unwin.

²² MARCEL: *Théâtre*. 1951. Gallimard. *Le monde cassé*.

²³ KIERKEGAARD: *Furcht und Zittern*. 1958. G. W. Diederich.

²⁴ KRIEGER: *The Tragic Vision*. 1960. Holt-Rinehart.

meskedni; amin diadalmaskodott, tulajdonképpen már nem is létezik, s aminek fölébe nőtt, kisebb, mint hajdani maga.

Az euripidészi kényszerűség embere még sorsa megoldatlanságában is a megoldandó feladatot látta. Hajótörést szenvedett bár, de a lehetőségek végételenjében, megváltását kereste tragikus konfliktusaiban is. Mindezt Jaspers ismeri el a régi tragédiáról, az a Jaspers, aki különben a műfajban a meghasadt világ, az egymás ellen lázadó sors és igazság tükrét látja.²⁵

S mi történés vajon a kényszerűség hatalmából kiszabadított kierkegaardi emberrel?

A szükségyszerűség s a gyakran okkal sújtó végzet helyébe ezt az embert a merő véletlenek katasztrófái várják. A tragikus konfliktus helyére katalizmák sorozata kerül, a megoldás feladatát a kilátástalan viaskodás foglalja el. A szükségyszerűség nagyobb szabadságot kínált, mert az értelem cselekedetét kényszerítette ki — míg a kierkegaardi szabadság legfeljebb a tehetetlen tiltakozásig enged.

Az új világélményt, a kor legjelentékenyebb gondolkodóinak egyike, Friedrich Dürrenmatt hibátlanul jellemzi. „A végzet elhagyta a játéktérül neki szánt színpadot, hogy a kulisszák mögül leselkedjék ki, a hagyományos dramaturgia érvényét veszítette, az előtérben minden baleset, betegség, krízis lett... Így hát nincs többé Isten, aki fenyegethetne, nincs igazságszolgáltatás, nincs sors, mint az V. szimfóniában, csak közlekedési baleset, műszaki hiba előidézte gátszakadás, laboránsnök szórakozottsága folytán levegőbe repülő atombomba...”²⁶

Baleset. S ebből a szempontból mindegy, hogy Traps urat gumidefekt löki egy játékos bíróság elé, melynek ítélete elől a halálba szökik, vagy éppen egy púpos orvosnő, dr. Mathilde von Zand röpíti levegőbe a világot: az esetlegesség uralkodik és nem az istenek, a konfliktust nem a végzet teremti, hanem a baleset. A mindenség, már ameddig belátható, műszaki hibák sorozatából tevődik össze: a logika, az ok — okozatiság, két baleset között érvényes csupán.

S itt, a modern drámák logikájánál egy pillanatra meg kell állnunk. Ez a drámatípus látszatra éppenséggel következetes logikájával tűntet. Dürrenmatt valamennyi darabját logikai kísérletnek érzi, s még az abszurditás drámaírói, így Ionesco is kísérteties következetességgel maradnak belül egy példázat belső gondolatrendszerén. De ez a logika a balesetek logikája, kiszakított térben szőtt háló. Önkényes premisszákból épül: a *Lecke*²⁷ tanára abból indul ki, hogy a szavak önmagukat jelentik csupán, minden nyelvben, s ebből a pontból, rögeszméből, pompás magyarázatot ad elő, az örületét fejtegeti, melyben azonban van rendszer, még hozzá erősebb, szorosabban szerkesztett, mint a valóságé, a formalitás biztonságával gördül, olajozottabban, mint Shakespeare hézagos, életszerű cselekményei, vagy indulatmenetektől szaggatott monológjai.

A paradoxon logikája ez „Aki visszautasítja a paradoxont, kiszolgáltatja magát a valóságnak”,²⁸ mondja *A fizikusokhoz* fűzött huszonegy pontból a huszadik, s ez a tétel céloz a szerepre, amit a gondolkodásnak ez a sajátos formája szolgál: a centrum nélküli, szétesett, istenétől, végzetétől megfosztott

²⁵ JASPERS: Von der Wahrheit. 1958. Piper. 915.

²⁶ DÜRRENMATT: Baleset. 1958. Magvető. Ford. Gera Gy.

²⁷ IONESCO: La Leçon. i. h. Théâtre. I.

²⁸ DÜRRENMATT: A Fizikusok. Nagyvilág, 1962/10. Ford. Fáy Árpád.

világ felméréséhez a paradoxon keltheti a rend valamelyes képzetét ott, ahol a valóság formátlansága elnyeléssel fenyeget.

A *Victime du devoir*ban Ionesco meg is vallja egyik szereplőjével: „Ami engem ihlet, az egy másfajta logika és másfajta lélektan. Ott mutatok fel ellentmondást, ahol voltaképp nincs is... Megszabadulunk az identitás eszméjétől és a jellem egységétől... hisz nem vagyunk azonosak önmagunkkal... a személyiség nem létezik.”²⁹

A kényszerűségtől szabad ember, a szükségszerűség rabságától megfosztva itt áll előttünk — de lám, a személyiség felnövesztéséből született vízió végül a személyiség elvesztéséhez vezetett.

VII.

Yeats csodálatos verse, a *Második eljövétel* hatalmas látomást jelenít meg. „A centrum gyöngye: minden szétröpül, a világ csupa zűr, kívül, belül. Vérszutykos ár csatangol, s megfúl az ártatlanság ünnepe...” mondja, s e világvégi képben egy sivatag víziója kísért, benne oroszlántestű, emberfejű lény. „En már tudom, hogy húsz évszázad érzéketlen álma szörnyet fogan, s az bölcsőt követel. Hát nem dúvad, ki időt szimatolva születni cammog Betlehem felé?”³⁰

Amikor minden szétrepül: megjelennek a szörnyek. Oroszlántestű, emberfejű lények, mint Wilder *Hosszú útjában* az új jégkorszak hírnökei, vagy az unikornissá változó emberek Ionesco *Rinocéroszában*.³¹ A szörny: a testet öltött esetlegesség, a rémület látomása a vak véletlenről, az értelmetlen pusztulásról. Festészetben a szörny ábrázolása jellegzetes áramlat. Hocke a *Die Welt als Labirinth*ban³² a manierizmus groteszkjének nevezi. Őse a sötét német fejedelemségek piktorai, Hyeronimus Bosch, vagy II. Rudolf foggal kettéharapott tájakat, gyermekholttestekből összemintázott Heródes fejét szerkesztő festője, Arcimboldi.

Az elődöket a ma fedezte föl, az az iskola, melynek kiemelkedő s némi-képp kétes vezére, Salvador Dali. Ő volt az, aki nemrég ecsetjével megörökítette Laurence Olivier-t. Két egymásba érő arcél, egy megkettőzött fej tekint ránk a képről: ezt a hasadtságot vetíti elénk a színpad művészből a vászoné, mely nem emberalakok ábrázolásában minduntalan szörnyeket fantáziál.

A szörny antropomorf, emberarcú megjelenése a hasadtság, a kettéosztott személyiség. A démonokkal viaskodó O'Neill a *Days without End*-ben³³ már úgy léptette fel hőseit, hogy két színésszel játszatott egy embert; az egyik maszkban járt, a másik önnön arcával, az egyik állati, a másik a szellemi princípiumot képviselte, az egyik a gonoszt, a másik a jót.

A megosztott alak, az elvesztett identitás, a rémületnek ez a különös kifejezése még ebben a tragédia iránt keresgélő formában is a groteszk képzetét kelti — nem véletlen a belső rokonság Dali portréi és szörnyfestményei,

²⁹ IONESCO: *Victime du Devoir*. i. h. Théâtre II.

³⁰ YEATS, W. B.: Válogatott versei. 1962. Európa. Nagy László ford.

³¹ IONESCO: Az orrszarvú. Részletek. Nagyvilág, 1960/4. Ford. Hársing Lajos — WILDER: The Skin of our Teeth. Az utolsó lehellegetig. Nagyvilág, 1958/2., Ford. Remenyik Zs.

³² HOCKE: *Die Welt als Labirinth*. I—II. 1961. Rohwolt.

³³ O'NEILL: *Day's without End*. Bálint György gépiratos ford. O. SZ. K. Színház-tört. Oszt.

Arcimboldi képei és Kafka Prágája között: — az emberarcok helyett a groteszk szemlélet maszkot lát, vagy megduplázott személyiséget. Wolfgang Kayser, a *Groteske in Malerei und Dichtung* című³⁴ munkájában nem véletlenül foglalkozik annyit a groteszk és a maszk kapcsolatával és azzal, hogy ennek a szemléletnek az életérzése elidegenedett világot mutat, melyben „mindaz, ami közeli és meghitt volt, hirtelen idegen és kifosztottan üres lesz”.

A formák történetében a groteszk perspektívája az, mely a teljes félelmet, iszonyatot kifejezi. Élményvilága ugyan rokonságot tart a tragédiával, de ugyanakkor alapvetően különbözik tőle. Margaret Dietrich³⁵ a groteszk lényegét a káosz-érzésben fedezi fel. Kayser pedig a személytelen erők démoni megjelenéséről beszél, „mintha egy távoli, embertelen hatalom törne be a lélekbe”.

A groteszket, mindkét kutatója hangoztatja, számos jegy választja el a tragikumtól. Dietrich szerint a groteszkben a „Hilfslosigkeit der Menschen” a magárahagyatott, segítség nélkül maradt ember lép eléünk, míg a tragédia mindig felvillant valami reményt. Kayser a groteszk és a tragikus szemléletben egyaránt érzi az abszurditással folytatott játékot, az Atreidák legendájában, ahol anya a gyermekét gyilkolja meg, és szülő a saját véreit falja fel, éppoly megfoghatatlan rémület kísért, mint a groteszk víziókban. De míg a tragédiában mindig a világrendet megsértő cselekedetek sejlenek fel, addig a groteszk tagadja a rendet. Az előbbiben az „értelmetlen abszurd” mögött az értelem örök lehetőségként csillan a hős lázadásában, útkeresésében. A groteszk ábrázolásból viszont eltűnik a végső lehetőség, — a szemlélet hozzátapad az abszurditáshoz, mivel a rend és a rendszer száműzetett belőle.

A tragikus érzés tehát két megnyilatkozási formában áll előttünk. A tragédiában, hol sors, végzet, végül a harmóniát érvényesíti, ahol a személyiség kiteljesedik, s ember voltának lényegét, a küzdelmet vállalja, hol az iszonyat és rettegés a részvétben és megtisztulásban nyugszik el — másrészt a groteszk komédiában, mely sötét nevetést szabadít fel, a kétségbeesését; a bűnben szörnyek fogantatását látja, a személyiségben hasadtságot, az arcon maszkot, az értelem helyén céltalanságot, a konfliktusban balesetet s a rend hézagai-ban műszaki hibát.

A paradoxonok logikája mit eredményez? — komédiát a tragikumból, nevetést a kétségbeesésből. Oidiposz tragédiájából így lesz Möbius komédiája.

A modern tragikus életérzésre két sarkított válasz támadt. Az egyik Friedrich Dürrenmatté, a másik Arthur Milleré.

„A tragédia bűnt, kétségbeesést, fegyelmet, világos látást, látomást és a felelősség érzését tételezi fel. Századunk modern bábjátékában viszont... bűnös és következésképpen felelős emberek nem létezhetnek többé... az események anélkül mennek végbe, hogy bárki is felelős lenne értük egyénileg... valahogy mindenki foglya lesz az események láncának... Közös a bűnünk... inkább szerencsétlenek vagyunk, mint bűnösök. A komédia illik tehát hozzánk. Világunk éppúgy a groteszkbe vezetett el, mint az atombombához, Hyeronimus Bosch örültsége ismét közöttünk kísért, az apokaliptikus vízió lett groteszkkül reális. De a groteszk csak eszköz... hogy fizikailag is felfogjuk a paradoxont, a formátlanság e formáját, az arc nélküli világ arcát...”³⁶

³⁴ KAYSER: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. 1961. Rohwolt.

³⁵ DIETRICH: *Das Moderne Drama. Das Maskes- und Spiegel-theater*. 1961. Kröner. 166—199.

³⁶ DÜRRENMATT: *Színházi problémák. Színháztud. Int.* 1963. Almási Miklós ford.

A *Theaterprobleme* szavai élesen világítanak rá az újfajta groteszk komédia dűrenmatti törvényeire. Ez a dráma nem a küzdő ember látomását állítja elénk, hanem a megvert, elbukó emberiségét. A dionizoszi szenvedést idézi, de soha az apollói szépséget, csak a kizökkent világot, de nem a feltisztulót.

A paradoxon lényegileg a logika csődjéből indul ki, s az egyénileg bűnös ember felmentése az emberiség büntethetetlen bűnéből.

„Az igazi valóság egyre valószínűtlenebb”, mondta Kafka barátjának, Janouh-nak.³⁷ A modern drámában egy irreális konstrukció valósága támad fel: a bolondokházának izolált légköre, a képzeletbeli Babilon, a hajdani Élisz, ahonnan Herkules hiába próbálja Augias istállójából kisépíteni a trágyát.

Ez a kétségbeesés és kiábrándultság legfeljebb az elháríthatatlan bal-eset veszélyére hívja fel a figyelmet — kilátástalan helyzetben a humánus üzenetével ráz fel. Ez a groteszk megragadja az embertelent, de legfeljebb egy ironikus mozdulattal próbál szabadulni tőle; megfogalmazza, de meg nem fejt, a paradoxon hálójába fogja, de a logikával nem világítja át.

A nyugati drámában a groteszk elhatalmasodó áramlatával szemben akadnak nagy egyéniségek, jelentős tragikusok, akiknél a félelem és rettegés egy hatalmas katarzisz tisztítótüznek vágyával együtt jelenik meg.

Arthur Miller legtöbb drámája: tragédia. Egyetlen vígjátékát nem véletlenül keresztelte „patetikus komédiának” — a groteszk, az érzelmetlen, a kétségbeesett drámától választotta el így a művét. S bátran és nyíltan (számos kritikussal, így Eric Bentleyvel folytatott polémiajában) tragédiaírónak vallotta magát, életművét pedig kísérletnek, a modern tragédiában.

Már első darabjában az *Édes fiaimban* azt kiáltja egyik hőse: „Odakint az emberiség egyeteme él, s te felelős vagy érte!” Miller embere bűnös, de bűnében a felelősség vétke is kísért; ezek a hősök — az összegyűjtött drámák előszava mondja — kiválasztanak az égbolton egy csillagot, s annak nyomában indulnak el személyes méltóságukat keresni. Az ügynök, vagy Eddie Carbone, legyen bár hamis tudata az életről — egy határozott értékrend zsigerekig ivódott élményével él; tragikus, elbukó figura, akit azonban nem a véletlen, hanem a törvény, nem baleset, hanem a vállalt sors sújt.

A modern dráma alapkérdése Miller szerint az, „hogyan az ember hogyan találhat otthonra az idegenek űrvilágában s ezt a világot miként alakíthatja át meghittebbé”. Új otthont keres a hős, egyelőre (egy másik tanulmány, *A család a modern drámában* tétele ez) egy képzeletbeli polisz törvényeit, egy átmeneti poliszét, hol az emberek egy igazi erkölcsi értékrendet megsejtve felelnek arra a kérdésre: hogyan kell élni.³⁸

Két drámai út: Miller és Dürrenmatté. Az egyik bűnös megtisztuló embert mutat, aki fölött ott ragyog az értelem és a jövőendő csillaga. A másik képzeletében a fizikus, mintha Chirico nagy metafizikusának képét öltene: üres oszlopsorok között rejtelmes geometriák hasábjából egy hátatfordított mellalak tekint a fekete égboltra; teste félig tárgy, félig csonka szobor és groteszk alakjának bánatát nem enyhíti vigasz.

³⁷ JANOUH: Gespräche mit Kafka. 1960. Fischer.

³⁸ MILLER nyilatkozatai a drámáról. Best Plays. 1948/49. 53., The Family in Modern Drama. Atlantic Monthly, 1956. ápr. 35–41. Tragedy and the Common Man. Theatre Arts. 1951. nov. 48–50. Amerikanische Dramaturgie. Rohwolt. 1963. 53.

VIII.

Brecht a *Versuche 4—7* kötetében³⁹ egy táblázatot szerkesztett: mi a különbség az arisztotelészi és az epikus színház között. Próbáljuk meg egy táblázatban a tragédia és a groteszk komédia közötti különbséget a brechti módszerrel feltüntetni.

Tragédia

Egyéni bűn
Egyéni felelősség
Arc
Tudatos cselekvés
Emelkedettség
Végzet
Sors
Félelem a haláltól

Szükségyszerűségből szabadság
Abszurd mögött az értelem
Küzdelem
Katarzis
Világrend
Optimizmus;
Nyelvi kifejezés — dialógus

Groteszk komédia

Kollektív bűn
Nincs felelősség
Maszk
Ösztönös menekülés
Trivialitás
Véletlen
Baleset
Félelem az élettől
(Wolfgang Kayser!)
Szabadságból kozmikus szabadság
Abszurd önmagában
Lemondás
Nincs feloldás
Káosz
Pesszimizmus
Automatizmus...

Ez a modern dráma paradoxona.

³⁹ BRECHT: *Versuche*. 4—7. 1930.

BOJTÁR ENDRE

A cseh „kis formátumú” színház

A különös elnevezés, mely a cseh színikritikában annyira elfogadottá vált, hogy egy kis formátumú színház már ki is parodizálta, nem csak a színház méreteire vonatkozik. A fogalom olyan irányzatot jelöl, melynek világosan kivehető esztétikai-dramaturgiai és — a csekély időbeli távlat ellenére — társadalmi-történelmi jegyei vannak, sőt, nem kellene sokáig kutatni külföldi analógiák után sem.

1958 körül keletkeztek ezek a „színházak”. Az idézőjel érthető azok számára, akik akár egy ilyen szálában megfordultak, lett légyen az Fialka Divadlo Na zábradlí-jának pantomimja vagy Suchýék ütött-kopott nézőterű Semafora. A legkülönbébb emberek, foglalkozásukat tekintve semmilyen vagy csak halvány rokonságban lévén a színházzal, ekkortájt kezdenek színházasdit játszani. Egy csoport fiatal ember úgy gondolja, hogy esetleg másokat is érdekelhet, amit időöltésül kitaláltak. Jiří Suchý, jazz-bőgős, először egy irodalmi cukrászdában-borozóban adja elő dalait, Vyskočil, a „text-aeppelel” feltalálója az esztétika professzora volt a prágai egyetemen, Pick humorista stb. Egyszóval — s ez nagyon lényeges — műkedvelők mindannyian. Ez határozta meg előadásaik jellegét, és ez hozta meg a sikert is számukra. A néző estéről-estére a színház születésének nagy pillanatát kaphatta el. Ez a spontaneitás, az állami, hivatalos támogatás hiánya, az ötletszerűség, a rögtönzés lehetősége és szükségése, az, hogy egyik előadás szövege sem egyezett meg teljesen a másikkal — mindez visszavarázsolta azokat az időket, mikor az ember szeme láttára született a művészet. Nem voltak kulisszák, nem volt bonyolult technikai berendezés, nem voltak színhatások, nem voltak kosztümök, nem volt büfé, ruhatár is alig — szóval semmi, ami a „színház” képzetével manapság már elválaszthatatlanul összekapcsolódott. Kis terem, csöppnyi csupasz színpad, mint egy elhanyagolt falusi kultúrház — ez minden. A „világot jelentő deszkákra” bejött egy pár ember, s elkezdett társalogni a közönséggel. Prózában, dalban, pantomim-mozdulatokkal — a közönséggel játszottak. A színház méretei lehetővé tették, hogy a konfliktus a színpadról lekerüljön a színpad és a nézőtér közé. Létrejött az a különleges atmoszféra, melyben a színész legkisebb arc-rándulását is észreveszi, reagál rá a néző, és megfordítja.

Ebből következett a kis formátumú színház másik jellemző jegye: intellektuális jellege. Kényszerítette a nézőt, hogy gondolkozzék, járassék vele együtt amellet, hogy egy pillanatig sem feledkezett meg róla sem a színész, sem a publikum, hogy színházban van. A közvetlen kapcsolat új kifejezési formákat teremtett: elég volt egy jel, egy szó a mondat helyett, a színpadra bevonult a modern költészet metafora-rendszere, rövidítései, a szövegalatti cinkos hunyorítása. Mert itt nem egész estéket betöltő színdarabokat játszottak, illetve

nemcsak azt. Fialkéék pantomim-miniatűrjei közismertek. Vyskočil és Václav Havel text-aeppele tulajdonképpen összekötő-szöveggel ellátott dalsorozat, de ugyanarról a témáról. Suchýék legnagyobb sikere, az 1962-es *Jónás és a lebuajok* táncdalok, sanzonok, viccek, groteszk humorú párbeszédok laza füzére. Kopeckýék *Keménykalap* című művében két ember közel három órán keresztül beszélget egymással, anélkül, hogy bármi történnék a színpadon.

Ezen az értelemre ható, sémákkal dolgozó tendencián kívül, mely Václav Havel *Garden party* című remek groteszkjében csúcsosodik ki, egy másik irányzat a színpad liraiságát újította meg, formálta korszerűvé. A már említett Suchý-előadás, Fialka *Út* című négyrészes, összefüggő pantomimja jelzik ezt az igényt. A nagy színházak harsány és „teátrális” színei itt mit sem értek. Sajátos feszültséget sikerült kialakítani, egyfajta önirónikusan-érzelmesen ellágyuló magatartást. A hideg ésszel szemlélt világban felmutatják a szépet, a jót is, de csak egy villanásnyira és pátoz nélkül. Az intellektuális elemzés és a líra eme rendkívül szerencsés találkozásának köszönhetik Suchý (szöveg) és Šlitr (zene) dalai hallatlan népszerűségüket, azt, hogy a modern költészet kedvelői ugyanolyan nagyra értékelik őket, mint az ifjú táncdal-rajongók.

A kis formátumú színház létrejötte nem véletlenül esik éppen az 1958 körüli évekre. Csehszlovákiában ekkortájt kezdik keresni annak a lehetőségét, hogy hogyan lehet újra kapcsolatot találni a közönséggel és az élettel. A sematizmus évei alatt mindkét összekötetés megszakadt. Ekkor már javában dúlnak a viták, mi okozza azt, hogy a nagy színházak nézőterei konganak az ürességtől: a rádió, a film, a televízió? Smikor megszületnek a kis formátumú színpadok, melyek előadásaira hetekkel előre kell jegyet váltani, kiderül, hogy szó sincs a színház válságáról. Csupán a rossz színház jutott csődbe.

A színházak intellektuális jellegének a fő oka az élettel, a valósággal való kapcsolat újrafelvétele volt. A XX. Kongresszus utáni szituációban csak az értelmes elemzés segített utat találni. A személyi kultusszal való leszámolás nehéz, fájdalmas folyamat volt. A frázisokkal a tényeket, a nagy hanggal az intellektust szegezte szembe a kis formátumú színpad. Az irányjelzésen kívül törvényszerű reakció is volt az intellektualitás az előző évek érzelmi hullámaira. Bebizonyosodott, hogy lelkesedéssel, hurrázással nem lehet mindent megoldani. Bizalmatlanok lettek az emberek az érzelmekkel szemben. A liraiság ezért csak gúnyoros-szégyenlős köntösben jelentkezhetett. Az intellektuális jelleg új formákat tett szükségessé. Eluralkodik a groteszk, az abszurd e színpadokon, mely sematizáltságával, távolság-tartásával, komikum és tragikum egybeforaszttásával alkalmas volt arra is, hogy kifejezze a valóság állapotát és a szerző „eszmei mondanivalóját” is.

Mert a kis formátumú színpadok egytől-egyig politizáló színpadok voltak. Egyes darabok — például Havel *Garden party*-ja — kifejezetten tétel-drámák. Az, hogy ez mégis igazi művészet, s nem politikai jelszavak unalmas „megzenésítése”, abból fakad, hogy a groteszk műfajából természetesen adódik ez a sematizáltság. Ahol nem az abszurdal kívánnak hatást elérni, ott a politikum, a tendenciózusság csak megbújik, a sorok mögött érezni — de érezni. A tökéletes rímek, a raffináltan naiv csattanó valójában komoly politikai mondanivaló szolgálatában áll, de úgy, hogy a jelszavak helyett a líra politizál. Nem csak „általános” kérdéseket érint azonban a kis formátumú színház. A személyi kultusz továbbélő maradványai a fő célpont, amire ösztözet nyitottak. A legkülönbébb formában, tételesen és nem-tételesen, parodizálva és tragikus színben, kinevettelve, gyűlöltetve, ezek a művészek leplezték a dog-

matizmus lényegét, ostoba korlátoltságát, értelemellenességét, maradiságát, a kispolgár és a dogmatikus azonosságát.

A XX. Kongresszus utáni társadalmi szituáció Csehszlovákiában megmagyarázza a kis formátumú irányzat létrejöttét. Sok tekintetben azonban csak feltámasztásról volt szó, a húszas-harmincas évek hagyományainak felélesztéséről. A cseh színház és irodalom ugyanis már létrehozott egyszer „kis formátumot”. Az 1923–24-ben születő avantgard áramlat, a poetizmus eredményeire támaszkodhattak az újítók. A poetizmus — melyet többek között a lírában Nezval, a prózában Vančura, a színház világában J. Honzl és E. F. Burian, Voskovec és Werich neve fémjelez — alkalmas volt arra, hogy irányt mutasson. Művelői elkötelezett művészek voltak, kommunisták, akik a legteljesebb mértékben össze tudták kapcsolni a társadalmi és a művészi haladást, korszerűség követelményeit. Az Osvobozené divadlo-t, majd Burian D 34-ét is az intellektualitás és líra sajátos egysége jellemezte, ugyanaz a spontaneitás, ugyanaz a tökéletes mesterségbeli tudás, ahol a színésznek énekelni, táncolni, zsonglörködni egyaránt tudnia kell, s ugyanaz a politikai fűtöttség. De hogy mennyire nem lehet lekopírozni Voskovecet és Werichet, bizonyítja Pantůček — Fux *A sárkány az sárkány* című sikertelen brnói darabja, és a Divadlo Na zábradlíban Jarry *Ubu királyának* felújítása, hol nem használhatták Honzl zseniális rendezését, hanem újra kellett scenírozniok — a mai helyzetnek megfelelően — a darabot.

A poetizmus számos nagyhatású elméleti tétele közül csak egyet szeretnék kiemelni, amely nemcsak hogy reneszánszát éli a kis formátumú színpadokon, hanem ott válhatott csak igazán gyakorlattá. A poetista elmélet az élet és a poézis egységét áhította, a jövő kommunista társadalmának művészetét kívánta megteremteni. Ebből fakadt az a törekvésük, hogy a proletariátus, a nép mindennapi életében felleljk a poézist, a lírát. Az előző korszak, a proletárköltszet szegényszagú, mártírművészetével szemben ők az egyszerű embert keresték, elkísérték szórakozásaiban: a varietébe, a cirkuszba, a sportmérkőzésekre. Ez az örömittas, optimista, az elidegenedett kapitalista világ korlátaiktól megszabadított, teljes egyéniséget ünneplő költészet el akarta törölni a műfajok közötti határokat, mindent el akart árasztani a lírizmussal, mely elméletükben a környező társadalom szöges ellentétéként szerepelt. Ez a lírizmus forrasztotta egybe a legkülönfélébb formákat: a prózába betört a modern líra metaforája, a színpadra a festészet, a költészet, a színész egyszerre volt író, zeneszerző, rendező, díszlettervező. Az 1920–30-as években ez az elmélet persze nem érte — nem érhetett — el teljesen célját. Az osztályharc körülményei között nem csak tiszta művészetre volt szükség, világos volt törekvésük kissé utópisztikus jellege. Az új generációnak azonban sikerült megvalósítania, amit Nezvalék elkezdtek. Érdekes módon, éppen ezzel olyan didaktikus cél érdekében dolgoznak, melytől a poetisták mindig irtóztak. Suchýék kiszorították a „piacról” a banális slágert, a prágai operett üres nézőtér előtt vergődik, s nem oly artisztikus formájú, de nagy hatóerejű költészetet adtak helyette, műveltségbeli, nem- és kor-különbségre való tekintet nélkül mindenkinek. Úgy tűnik, hogy a szocialista, népi kultúra egyik igen szerencsés formája született meg e kis színpadokon, s népi nemcsak az alkotók szándéka és műveik tartalma, hanem a fogyasztók tömegei és reagálása szerint is.

A kis formátumú színházról szóló beszámolóban a múlt és jelen időt már elég bizonytalanul használhatja az ember. Sok minden megváltozott azóta, hogy létrejött ez az irányzat. Az együtt induló fiatalok szétváltak, külön

„profilú” együttesek alakultak: Fialka a Divadlo Na zábradlí pantomimjával világhírnévre tett szert, Suchý a Semaforban gyűjtött maga köré együttest, J. R. Pick a Paravan kabaréjából igyekszik különleges színházat teremteni, Brnóban is hasonló törekvések születnek. A mesterségbeli fogások, az új szemlélet megihlette a filmet, a tévét is, sennek jegyében készültek azok a rajzfilmek, kisfilmek és esztrád-műsorok, melyek nagy nemzetközi fesztiválokról hozták el a díjakat. A fiatal kísérletezőkből professzionista művészek lettek, állami támogatással működő együttesek. Egy szakasz lezárult a kis formátumú színpadok történetében. Ezt érzik maguk a művészek is, erre mutat Suchýék 1963-as műsorának gyengébb színvonala, s Fialkáéknak az a törekvése, hogy mind több egész estét betöltő darabot tűznek műsorra, tehát a „szabályos” színház felé törekednek. Lehetetlen megjósolni, merre vezet az út. Kétségtelen azonban, hogy az eddigi eredmények a szocialista színház és szocialista irodalom figyelemreméltó és érdekes részét jelentik.

HANKISS ELEMÉR

Valóság és írói szándék

(Edward Albee új drámájáról)

Egyetlen társadalmi osztály válság-tudatának egyetemes válság-élménnyé növelése, felületi jelenségek lényeggé játszsása, a magány, a reménytelenség, a pusztulás, az elidegenedés időtlen s örök emberi törvénné mitizálása: e gyakran s méltán emlegetett kritikai szempontok mellett van még egy további is, melyet újból és újból szembe kell szegezünk a mai, nyugati avantgardista művekkel. A naturalizmus, a naturalista ábrázolásmód szempontja s vádja. Az, hogy az avantgardista írók többsége egyszerűen csak föltérképezi a valóságot, anélkül, hogy állást foglalna vele szemben; hogy egykedvűen szemléli egy társadalmi forma, illetve, hite szerint, az egész világ bomlását s végső pusztulását, anélkül, hogy kiutat, megoldást keresne. A valóságot csak bemutatni igyekszik, s nem alakítani. Röviden: nincs meg műveiben a valóságnak és az azzal szembeszegülő emberi tudatnak, írói szándéknak az a feszültsége, amely minden nagy irodalmi alkotás nélkülözhetetlen lényege.

Vannak azonban az avantgardista művek között is olyanok — épp a legmaradandóbb értékűek —, melyeket ez a feszültség éltet. O'Neill például azzal teremti meg a feszültséget, hogy a végletekig, a tébolyig fokozza az élet borzalmát, és olyan töményre sűríti az emberi nyomorúság atmoszféráját, hogy végül már fuldokolva kiáltja az olvasó: nem, így nem lehet, nem szabad élni! Beckett korai darabjaiban még csak valami kínzó és tárgyatlan nosztalgia jelzi az ember tiltakozását, de ez a nosztalgia a kései *Happy Days*ben már a halállal és céltalansággal szembenező ember heroizmusává acélosodik. Ionesco is túljutott már az élet abszurditásának bénító élményén, s nem mentes már minden pátosztól az a hang, amelyen újabban kispolgár hőseinek harcáról szól, arról a harcról, amelyet a gyilkos téboly vagy az állattá vedlő emberek embertelensége ellen vívnak.

Észrevevesszük, érezzük néha más avantgardista szerzők műveiben is a valósággal küzdő írói szándék hevét, — de hogy mi kelti bennünk ezt az érzést, azt általában nehéz meghatároznunk. Nehéz, mert az avantgardista írók többsége a szó szoros értelmében szégyelli és elrejteti a maga megoldásokat kereső, valóságot alakítani akaró szándékát, mert: a közöny és a kétségbeesés a divat. Pedig fontos volna ismernünk e rejtett küzdelem mechanizmusát, mivel épp a valóság és az írói szándék feszültségének jelenlétén vagy hiányán múlik, hogy végső fokon a „pesszimista”, a „beteges”, a „morbid”, vagy ellenkezőleg: a „pozitív” az „éltető hatású” művek közé sorolhatunk-e egy-egy avantgardista munkát. Nem lesz talán hiábavaló, ha egy különösen problematikus drámában nyomozunk utána e rejtett feszültségnek, az író és a valóság viszonyának.

Edward Albee, a fiatal amerikai drámaíró *Who's Afraid of Virginia Woolf* című darabját 1962 októberében mutatták be New Yorkban. Azóta bejárta a fél világot, legutóbb Londonban és Prágában játszották, s mindenhol a csodálat és a felháborodás kettős hullámát vonta maga után. A kritikusok levegőért kapkodnak, nem tudják, hogy csodálják-e, vagy kárhoztassák. Vannak, akik a tűzbe vetnék az egészet, mások viszont rangban máris az O'Neill-ek és a Tennessee Williams-ek mellé, sőt, már-már fölé helyezik a szerzőt. Az előbbieket naturalizmussal vádolják, azzal, hogy nyilvánvaló gyönyörűséggel merül el az emberi nyomorúság és gonoszság látványában, — az utóbbiak szerint viszont nem kéjesen-undorító látvány a darab, hanem riasztó látomás, amelyet azért vetít a szerző önmaga s kortársai elé, hogy fölrázza, tiltakozásra, cselekvésre készítse őket, s önmagát; nem azonosul, hanem küzd világával. Melyik tábornak adjunk igazat?

Az hamar kiderül, hogy Albee már az első pillanatban feszültséget teremt, igaz, egyelőre csak a két főszereplő: George és Martha között. Még jóformán be se lépnek a színpadra, George már zsörtölődik, hogy ilyen késő éjjelig elmaradtak; az asszony szemrehányóan tiltakozik, és — George kényszeredett szabadkozására — máris kiszalad a száján az első sértés: „Micsoda tyúk, micsoda otthonülő tyúk is vagy te, George”. Ezzel megindul a civakodás a két ember között, s az egész darabban nem is történik más, minthogy a küzdelem e késő éjszakán a végletekig, az elvakult gyűlöletig, a tébolyig, a gyilkossági kísérletig fokozódik. Eleinte még derülünk egy-egy jó „bemondáson”, de hamarosan végleg torkunkra forr a nevetés. Mert a szavak, érezzük, egyre inkább elevenbe vágznak; a két ember mindinkább elveszti a fejét, s végül már úgy marakodik, mint két vérszomjas vadállat.

Előbb csak kötekednek. A férfi kijavítja az asszony egy nyelvbötlését, — erre az asszony valami csúf kis megjegyzéssel forrázza le a férjét, — öregebb vagy mint én, kajánkodik a férfi, te meg semmittevő mihaszna, félresikerült vidéki tanárocska, vág vissza az asszony, — de aztán mind komolyabb fegyverekhez nyúlunk. Az asszony megfenyegeti a férjét, hogy valami olyasmit mond el a vendégek előtt, amitől a férfi retteg; George egy pillanatra meghunyászkodik, aztán felesége iszákosságára, később bujaságára célozgat, és sértő fölénnel semmibeveszi az asszonyt. Ez egy darabig túri a komédiát, aztán ő lendül támadásba. Elmondja, hogy milyen gyáva kis senki volt a férje világlátésében, hogy tehetségtelen, hogy semmire se vitte, s ráadásul még anyámasszony katonája is, egyszer ő egy véletlen legyintéssel a szó szoros értelmében leütötte a lábáról. A férfi, mikor kicsit összeszedi magát, apósának jóhírébe mar bele, aztán máris következik az első nagy összecsapás: mind-

egyik a másikat okolja azért, hogy egyetlen fiúk otthagyták őket. Martha szerint azért, mert nem bírta elviselni apja jelentéktelenségét; George szerint viszont anyja lomposága, részeg barátai, és már-már vérfertőző közeledése elől menekült világgá. Később újra az asszonyé a szó: rábizonyítja férjére, hogy mint író is tehetségtelen és gyáva volt, s a szörnyülködő vendégekkel sejteti, hogy megölte a szüleit. George tébolyult dühében fojtogatni kezdi az asszonyt, majd mikor a sportfiú-vendég leszedi róla, egy ocsmány szeretkezésbe kényszeríti bele a feleségét. S egy újabb megaláztatásra már-már gyilkossági kísérlettel válaszol: az utolsó szalmaszálként gyermekének emlékébe kapaszkodó asszonynak azt hazudja, hogy fia szerencsétlenül járt és meghalt.

Önmagában is lenyűgöző volna, minden borzalmassága ellenére is, e mindjobban elvaduló párharc; de még tovább fokozza és egyben árnyalja is a hatást George és sportfiú vendégük: Nick párharca. A háziak e korahajnali marakodásának ugyanis akaratlanul is tanúja és szenvedő részese egy fiatal házaspár. George eleinte úgy játszik a nagydarab, mamlasz fiatalemberrel, mint mikor valami mestervívó előbb az egyik fülét, aztán a másikat, aztán az orrát nyisszantja le behemót ellenfelének, — a szavába vág, kijavítja, rendre utasítja, semmibe veszi, letorkolja, célzásokat tesz a feleségére, lehetetlen helyzetekbe sodorja. A fiatalember előbb sértett hűvösséggel, box-bajnok izmainak ropogtatásával védekezik e zaklatással szemben, végül pedig azzal, hogy átveszi George hangját, cinizmusát; kiteretgeti saját házi szennyesüket, durva megjegyzéseket kockáztat meg a háziasszonyra, egymás ellen uszítja a házaspárt, és így tovább. Ekkor azután valami furcsa jelenségre figyelünk föl. Nick szinte ugyanazokat a szavakat használja, mint George, de a szavaknak valahogy más rezonanciája támad bennünk, ha ő mondja, s más, ha George. Nála a szavaknak, célzásoknak, sértéseknek csak durvaságát, ocsmányosságát érezzük, — míg George-nál mintha valami jogosultsága, hitele, belső izzása volna mindezeknek. Nicknél minden valami kicsinyes sértettségből, részeg bizalmaskodásból fakad, George-ból viszont, egyre inkább meggyőződünk erről, valami kétségbeesett fájdalom sodorja ki ezeket az őt magát és körülötte mindenkit égető, maró, megsebző szavakat. S végül hirtelen megvilágosodik előttünk a drámának, a drámában folyó küzdelemnek egy belső, mélyebben fekvő síkja.

Eddig a naturalista ábrázolás síkján mozogtunk. Nem láttunk mást, mint részegségükben és csömörükben egymást ócsárló, piszkoló, sértegető embereket. Csak egyvalami nem fért bele egészen ebbe a képbe: a küzdelem két főszereplőjének és elsősorban George-nak roppant szenvedélye. Nem értettük, honnan a gyűlöletnek e roppant hőfoka; míg csak feleségét ostromozta, azt hihettük, az évek során fölhalmozódott keserűség robban most ki belőle, — ám mikor minden kézzelfogható indok nélkül a jámbor és jelentéktelen vendég ellen fordul, és dühében szinte ízekre szaggatja, akkor egyszeriben ráeszmélünk, hogy ez az ember nem is a feleségével, s különösen nem bamba vendégével vívja ezt a végenincs csatát. A felesége talán bűnbak, a vendég csak valami hirtelen keze ügyébe került bábu, vagy rongy, amit tébolyult fájdalomában széttép. De az igazi ellenfelek nem ők, hanem: önmaga keserűsége, reménytelensége, gyengesége, és az a fájdalom, hogy az élet értelmetlen, kegyetlen, szennyes, az emberek jelentéktelenek és gonoszak.

Feleségében is éppen a testi és lelki lomposágot és bujaságot gyűlöli, apósában és kollégáiban a durva törtetést, a kicsinyes számíttatást, a meghunyászkodást, az érdekeket leplező hazudozást. S egyszeriben megértjük

Nickkel szembeni viselkedését is. Nem durva otrombaságból támad rá, alig-hogy belép, hanem mert föl akarja mérni: vajon új ismerőse is olyan semmire-kellő, mint az eddigiek. Közömbösséget színlel, de közben feszülten figyel, van-e benne valami emberi tartás, valami tisztesség, valami érték. Az, ahogy el kezdi táncoltatni, ahogy apró csapdákat állít neki, ahogy figyel, meddig tűri, hogy kiforgassák a szavait, félremagyarázzák gondolatait, — az kísértetiesen hasonlít arra, ahogy Hamlet a szerencsétlen kis Osrickkal, Rosenk-rantzcal és Gildensternnel járátja a bolondját. Amikor pedig azt próbálgatja, rá lehet-e venni, hogy egy absztrakt képet hol így, hol homlokegyenest ellen-kező módon magyarázzon, akkor a párhuzam már nem lehet véletlen azzal a *Hamlet*-beli jelenettel, amelyben a gyámoltalan Polonius ijedtében hol tevé-nek, hol menyétnek, hol pedig cethalnak látja ugyanazt a felhőt. S a kísérlet eredménye is ugyanaz mindkét esetben. George egyre émelygőbb gyomorral konstatálja, hogy a valóság a kelleténél is jobban igazolja életundorát: Nick hajlandó az ocsmány bizalmaskodásra, feleségét pénzéért vette el, s gyáva és túl-ságosan is számító ahhoz, hogy nemet mondjon, mikor az igazgató ötvenegy-néhány éves lánya megkönyékezi, és így tovább. Ám mikor végre legször-nyűbb kísérlete is sikerül, — feleségét bele tudja hajszolni abba, hogy szinte a szeme láttára csalja meg a fiatal tanárral, akkor a fájdalomtól szinte össze-roppan, majd kétségbeesett dühében előbb a tanár házaspár életébe kever-gyilkos mérget, aztán a feleségét fosztja meg egyetlen, éltető ábrándjától.

Kiderült hát, hogy nem részeg indulatok, nem felkavargó ösztönök, nem egy széthulló agy torz ingerei, hanem az élet értelmetlensége, tisztá-talansága ellen tiltakozó emberi öntudat ösztönzi George cselekedeteit. Ezzel a dráma máris messze kiemelkedett a naturalizmus síkjából.

Nem egészen tisztázott azonban még Martha szerepe. A darab első felé-ben ő támad; durvább, mint a férje, s a durvaság nála mintha tényleg csak részeg tébolyból, szexuális és ambícióbeli kielégületlenségből fakadna. Orde-náré sértegetései arra vallanak, hogy utálja a férfit, mert fizikailag gyöngé, mert felsült írói próbálkozásával, mert a társaságban semmibe se veszik, mert nem futott be fényes karriert. És: ilyen nyomorult kis senkihez van ő odaláncolva.

Ez a portré bizony a legrosszabb naturalista szatírába is beleillene. Albee azonban lassanként egy-egy furcsa, szokatlan színt is fölvisz erre a képre. Például: az asszony néha váratlanul jóízűt nevet George egy-egy, több-nyire épp ő ellene irányuló tréfáján. Egy-egy kedves, bár félbemaradó moz-dulatát is megpillantjuk. Majd hirtelen belemar Nickbe, amikor az, az ő példáját követve, gúnyolni kezdi George-ot. Aztán, amikor végre kitör, és a szemébe vágja George-nak, hogy most már hiába minden, valami végleg meg-szakadt benne ma este, akkor váratlanul a következő rendezői utasítást olvas-suk: „*Hangja csöpög az utálattól, de düh és kétségbeesés is érezhető benne*”. S kétségbeesése még fokozódik, amikor férje tüntetőleg semmibe veszi és lát-szólag közömbösen tűri, hogy ő a tanárral szeretkezzék. Majd végül, mikor újdonsült szeretője már nagyon is nyeregben érzi magát, bevallja neki, hogy egészen életében egyetlen férfit szeretett igazán: a férjét. E különös vallomás-ból, mely a darab legdrámaibb pillanata s egyben fordulópontja, idézek né-hány sort.

„Martha: ... Egyetlen egy ember van az életemben, aki ... boldoggá tett. Tudja ki? Egyetlen egy! ... George; a férjem ... George, aki most vala-hol kint van a sötétben ... George, aki jó hozzám, s akit én csak becsmérlek,

ő, aki megért engem, s akit én eltaszítok magamtól; aki megneveltet, s én a torkomba fojtom a nevetést; ő, aki úgy tart a karjában éjszaka, hogy meglegedhetem, s akit én véresre harapok ezért; aki olyan gyorsan alkalmazkodik minden játékhoz, amilyen gyorsan én változtatom a szabályokat; aki boldoggá tud tenni engem, s én nem akarok boldog lenni, és mégis boldog akarok lenni. George és Martha: fáj, fáj, fáj... . Akinek nem akarom megbocsájtani, hogy megpihent; hogy megpillantott engem és így szólt: ez megfelelő; aki elkövette azt a förtelmes, bántó, sértő hibát, hogy szeretett engem, s ezért bűnhődnie kell. George és Martha: fáj, fáj, fáj... . Ő, aki tűr, s ez tűrhetetlen; aki kedves hozzám, s így kegyetlen; aki megért, s ez érthetetlen, esztelen. . . . Egy nap... oh! egy éjszaka... egy ostoba, pálinkagőzös éjszaka... elvesztem majd a fejemet... és összeroppantom... vagy végleg eltaszítom... és akkor az marad nekem, amit megérdemlek.”

Az asszony e fájdalmas monológja, lamentációja, önmagát, férjét, kettejük életét sirató éneke még George komor reménytelenségénél is mélyebb fájdalomba világít bele. A férfi talán kitörhet az őket körülvevő világból; ő maga azonban tehetetlen foglya egy tragikus ellentmondásnak. Látjuk: esetettnek, semmirevalónak érzi önmagát, meg se kísérli, meg se kísérelheti, hogy értelmessé, tartalmassá, emberhez méltóvá alakítsa életét. Társától, George-tól várta, és várná még mindig ezt a csodát. De a férfi, ha képes volna is e varázslatra, akkor se menthetné meg őt. Mert abban a pillanatban, hogy leereszkedett hozzá, hogy „beérte vele”, hogy „megpihent” mellette, már kudarcot is vallott, már el is árulta nagy hivatását. Mert benne, az asszonyban elfogadta az „elfogadhatatlant”, szerette azt, amit gyűlölnie, amitől menekülnie kellett volna: a cél, az érték, az értelem nélkül széthulló életet. S hogy így megalkudott, hogy hűtlen lett önmagához és hivatásához, hogy lesüllyedt a megalkuvások, a gyengeségek, a kiúttalanság világába: ezért kínozza őt halálra az asszony, s nem azért, mint hittük, mert nem futott be fényes karriert. S ha gyengeségét, jelentéktelenségét ócsárolja, akkor sem a dagadozó izmokat, a fölényes társalgót, a nagystíliú szervezőt, hanem ennél sokkal többet: a tüzet, a fényt hozó hőroszt kéri számon tőle.

Földremlő, feszültségben, két véglet között csapong így az asszony. Taszítaná el magától a férfit (— nem nevet, ha a férfi megnevelteti, véresre marja, ha melengeti, nem akar boldog lenni, ha boldoggá teszi —), hogy föl-szabadítsa, hogy alkalmassá tegye a nagy feladatra; de ugyanakkor kötné is magához, mert nélküle az maradna neki, „amit megérdemel”: a nyomorúság, a magányosság, a semmi. Az asszony csak egy pillanatra ismeri föl és fogalmazza meg ilyen világosan életének, helyzetének tragikus kettősségét, de ez a kettősség mozgatja, rángatja az elvakult düh és az alkoholféltetés öntudatlan perceiben is. Ezért nevet néha akkor is, amikor a legfájóbb sértések érik, ezért váltakozik nála a tébolyult düh és a hirtelen ellágyulás, s ez mondatja vele az ilyen furcsa, látszólag értelmetlen mondatokat: „Nem akarok boldog lenni, és mégis boldog akarok lenni...”, „Talán megkísérelhetnénk még egyszer... igen... nem”, „Hogy jól vagyok-e?... Igen... nem...” — és így tovább.

A szenvedélyek e kavargásával, az események zavaros felszíne alatt feszülő nagy emberi nosztalgiaák látomásával már be is érné az olvasó. A modern nyugati drámák többsége ennél sokkal kevesebbet nyújt. De Albee tartogat még valami meglepetést. A dráma utolsó pillanataiban azzal a bejelentéssel kólintja fejbe az olvasót, hogy George és Martha fia, aki körül épp a legszen-

védeleyesebb küzdelem folyt: nem létezik, soha sem létezett. Csak a képzelet játéka, csak George és Martha ábrándjainak szülötte volt. Megdörzsöljük a szemünket, és nem tudjuk mire vélni a dolgot. S hogy állunk akkor a küzdelem többi indítékával? Az is mind csak kitalálás volt, s a tébolyult harc csak: játék?

Ha visszalapozunk előre, meglepődve látjuk, hogy csakugyan, a szereplők kezdettől fogva célozgatnak valami játékra, s arra, hogy nem lehet tudni, mi a játék és mi a valóság az életben. Az azonban nem derül, s nem is derülhet ki, hogy mindaz, ami lejátszódott előttünk, pusztá komédia lett volna. Legfeljebb a tárgyi mozzanatok, az emlék-töredékeket teremtette vagy nagyíthatta föl a képzelet, — de a fájdalom, az egymás és az élet ellen támadó kétségbeesés, pillanatonként megbizonyosodhatunk felőle, mélyről, olthatatlan szenvedésből fakad.

De hát akkor miért volt szükség e játék-motívum fölvetésére? Hogy még többre tűnjen, még több színnel, feszültséggel, életszerűséggel villódzék a dráma? Bizonyára ezért is. De mintha ennél még valami fontosabb szerepet is szánt volna neki az író. Talán azt, hogy végképp a pozitív hatás felé billentse, még az eddiginél is több éltető energiával töltsse a drámát.

Eddig úgy éreztük, az a küzdelem sugároz a darabból pozitív erőt, amit a két főhős vív az élet értelmetlensége, reménytelensége ellen. De ez még csak védekezés, tiltakozás volt valami meglevő rossz ellen. A játék azonban, az ahogy egy képzeletbeli világot építenek föl maguknak, az mintha már valami szálnalmas és könnyfakasztóan szomorú kísérlet volna arra, hogy új, elviselhető világot teremtsenek maguknak. Vagy ha új világot nem teremthetnek is, legalább ki akarják tölteni maguk körül az űrt, az értelmetlen és magányos élet vákuumát. Határozottan erre utal az, hogy egy nagy összecsapás utáni szünetben „kimerülten és közönyösen” ülnek egymás mellett, — majd amikor egy új témába, új vesszőparipába botlanak bele, akkor mintha valami lidércnyomástól szabadulnának meg, olyan boldog mohósággal, a rendezői utasítás szerint „reménykedve” és „megkönnyebbülve, szinte mámorosan” vetik magukat bele a kíméletlen harcba, a „totális háborúba”. Máskor a férfi épp azzal kínozza halálra az asszonyt, hogy kitér a küzdelem elől, s az asszony szinte fuldoklik a légüres térben, — s megértjük végre azt is, hogy George fárasztónak és fölöslegesnek érzett bőbeszédűsége is abból a kényszerből, igényből fakad, hogy ide-oda csapongó ötleteinek, tréfáinak, célzásainak sokaságával telecíkázza, kitöltse a kettőjüket körülvevő végtelen ürességet. S hogy valóban valami űr kitöltésén fáradoznak (— s talán mégis csak valami szebb, tisztább élet képzeletbeli megalkotásán —), arról akkor bizonyosodunk meg, mikor kiderül, hogy nem volt, nem lehetett gyermekük, s a képzelet erejével teremtettek egyet maguknak, hogy legyen valami tiszta érték az életükben, valami „fény ebben az egész, reménytelen . . . sötétségben”.

Az tetőzi be e két ember tragédiáját, hogy keserűségében, hogy a másikat fájdalommal okozzon, még ezt a szép ábrándképet is beszenyeezi, s végül széttépi. Mintha valóban élne, olyan szenvedéllyel vádolja egyik a másikat azzal, hogy a fiút tönkretette, elűzte hazulról, — s végül a férfi, tébolyult dühében a fiú halálhírét kelti. Ez, a kettejük között kialakult játékszabályok értelmében, visszavonhatatlan. Az asszony úgy gyászolja a fiút, mintha csakugyan élt volna, és megtörve, megfáradva, mindenéből kifosztva vánszorog föl, férje karján, az emeletre. Még föl-fölcsillan benne a remény, hogy talán újra egymásra találhatnak a férjével; George már nem akar, nem mer hinni semmiben,

s hogy föloldja a nyomorúságos hangulatot, elkezd énekelni „gyöngéden, nagyon halkán” azt a buta kis dalt, amit az este folyamán ők is, vendégeik is többször elkántáltak, s amely a darab címét adta: „Ki fél Virginia Woolftól, ki fél a farkastól? ...” S most, itt, mint minden ebben a drámában, hirtelen mélységet, értelmet kap ez a kis dal is. Ahogy a részeg dühöngés lassanként nagy emberi fájdalommá mélyült, ahogy egymás kínzása az élet elleni lázadás, a játék lét-küzdelemmé, a durva veszekedés egymás keresésévé lényegült át, — úgy ez az ostoba kis dal is most egyszeriben szíven üti az asszonyt. Mert Virginia Woolf és a farkas helyett már valami ilyesmit hall ki belőle, hogy „Ki fél az élettől, ki fél a haláltól, mindentől, ami még előttünk van...?”, — és feltör belőle az akadozó válasz: „Én ... félek George, ... Én ... félek ... George ... Félek...”. S erre már csak egy rendezői utasítás következik; így szól: „*George lassan rábólint; csend; a kép megmerevedik; — és függöny.*”

*

Garcia Lorca, Eluard, Picasso nevét szokás emlegetni annak bizonyítására, hogy az avantgardista irodalmon belül is munkálnak pozitív, jövőt építő erők. S tudjuk, vannak rajtuk kívül mások is a mai, kísérletező nyugati írók között, akik nem a reménytelenség evangéliumát hirdetik. Ám gyakran nem ismerjük föl, s a kétségbeesés megszállottaival azonosítjuk őket. Talán azért, mert nem mindig gondolunk arra, hogy ha nem is elnézőbben, de más mértékkel kell mérni őket, mint azokat a szocialista vagy akár csak polgári realista műveket, amelyek céltudatosan és határozottan törekszenek a társadalmi erők mozgásának, törvényszerűségeinek bemutatására. Náluk már az adott társadalmi valóság elleni pusztá, gyakran kiúttalan lázadást, a teljesebb, emberibb élet utáni nosztalgiát is értéknek kell tekintenünk. Különösen az olyan művekben, ahol ez a tiltakozó, mást, újat kereső *írói szándék* olyan mélyen áthatotta, olyan lenyűgöző emberi látomássá lényegítette át a nyomasztó, nyersen kavargó valóságot, mint Edward Albee e komor, de rejtett fényekkel teli drámájában.

MOLNÁR MAGDA

A változó avantgard

A Times Literary Supplement 1964. augusztusi és szeptemberi különszáma

„Az avantgard a nyugati kultúra nagy mítoszai közé tartozik. A dinamikus, de rosszul meghatározott koncepciók egyike, amely az embereket állásfoglalásra, sőt cselekvésre készíteti. Mellette lenni vagy ellene, nem hinni benne, vagy meghalni érte, és mindezt ösztönösen, anélkül, hogy elgondolkoznánk értelmén.” A Times Literary Supplement augusztusi száma vázolja fel ezt a homályos képet s arra vállalkozik, hogy megvizsgálja az avantgard jelenlegi szerepét, helyét és értelmét. A problémát nem hosszmeteszben: történeti időrendiségben, hanem keresztmeteszben tekinti át. Hogy a kérdést több oldalról is megvilágítsa, a szeptemberi számban újra teret ad a vizsgálódásnak.

Az avantgard meghatározását és megítélését teljesen ellentétes pontokról közelítik meg: Enzensberger szerint „az avantgard napjainkban már anakronizmus”; Jonathan Miller azt állítja, hogy „az avantgard letűnt, rossz szolgálatot tett önmagának és megszűnt”; A. Ginsberg írói állásfoglalása: „Az avantgard az egyetlen társadalmi megnyilvánulás, amelynek értelme van, mert ez az irányzat az érzés csápjaival próbál meg a külvilágban tapogatózni”.

A több mint száz éves mítosz önmagában és lényegileg változott meg. Más társadalmi valóságba kerülve megváltozott a koncepciója is. De ez a változás nem hordja-e önmagában az avantgard megszűnését is?

Ezeknek az ellentétes véleményeknek a bemutatására vállalkozott a TLS. Feltette a kérdést: beszélhetünk-e egyáltalán napjainkban avantgardról? Amennyiben feltételezzük létét, melyek azok a legfontosabb változások, melyek fejlődésében nyomon követhetők? Ha pedig elfogadjuk azt a nézetet, hogy az irányzat megszűnt, találunk-e olyan egyetemes új tendenciát, amely helyébe lépett?

Hanz Egon Holthusen *Avantgardismus und die Zukunft der Modernen Kunst* című könyvének ismertetése rövid áttekintést ad az avantgard fejlődéséről. E szerint a mozgalom célja: újat keresni, úgy, hogy a régit megtagadjuk. Az avantgardista művészek nem rendelik alá magukat „a régi” törvényeinek, a társadalom nem irányíthatja őket. Lázadnak a fennálló rend, az akadémikus felfogás, az intézmény ellen. Céljuk, hogy „kiterjesszék az emberi gondolkodást és szellemet, új, nem-ismert irányba vezessék őket, a letargiában és érdektelenségben felkeltsék az érdeklődést valami új iránt”. De a fin-de-siècle polgári művésze már hiába kereste az egységes, a valóságot tükröző világnézeti tartalmat: szubjektivistá lazadóvá vált, aki „önkényesen” vállalja a magányos alkotói kalandot, új utakat fedez fel az „önkifejezésre”, hogy hatásosan közölje a szigorúan személyes „látásmódot”, amelyet mindenképpen új formában kell kifejezni. Az elszigeteltség, a harmónia és a világ törvényszerűségébe vetett hit elvesztése radikális változást hozott létre a művészi állásfoglalásban. Az avantgard korai szakaszának művészeit teljes érdektelenséggel fogadta a közönség, s ebben a periódusban a burzsoá országok kultúrájának stagnáló álláspontja miatt meg se próbálták értékelni (sem intellektuális, sem érzelmi szempontból) az avantgard művész által létrehozott alkotó újításokat. Az akadémikus, a hivatalos és a független, a kísérletező irány kibékíthetetlen ellentéte elszigetelte a művészt valóságtól és az individualizmus szférájába kényszerítette. Az 1840 és 1940 közötti időszakban úgy tekintették a művészetet, mint a való élettől különálló valamit. Erre utal Ken Baynes is *Far Out and Sell Out* című cikkben. „Például az impresszionizmus művészei sem kaptak segítséget — írja. — Elszigeteltségükből, majd a későbbi rehabilitációból létrejött a társadalom által száműzött, magányos, átkozott zseni képe. Ebből eredt az a veszélyes romantika, amely elválasztotta a művészeket és írókat koruk valóságos problémáitól.”

A TLS augusztusi számának vezércikke kimutatja, hogy a XX. század gyökeresen megváltoztatta a közönség és a bomló, zűrzavaros világot ábrázoló, izolált művész kapcsolatát. A modern írás és művészet helyzete bizonytalan volt addig, amíg azt politikailag és társadalmilag felforgatónak találták. De a 30-as évek, majd a második világháború változást hozott létre a művészet társadalmi és politikai hátterében. Két fő oka volt annak, hogy az avantgard a nyugati kultusz dicsőített mítoszává lett. Az egyik ok, hogy a Szovjetunió művészei a szocialista realista módszerben találták meg a forradalmian meg-

változott társadalom életének kifejezési lehetőségét és elítélték a szubjektivista avantgardot. Az ellenséges hangulat elmélyítésére nyugaton fétissé emelték ezt az elvetett irányzatot. A másik ok a háború utáni Nyugat-Németországban kereshető. A náci uralom még csírájában elfojtott minden avantgard kezdeményezést, de a háború utáni Németország különös „engedékenységet és jóakaratot” tanúsított iránta. A megváltozott politikai helyzetben az avantgard, amely a „fennálló rend” ellen lázadt, a „szabad világ” és „demokrácia” szimbóluma lett. S mivel a mítosz a nyugati világnézethez tartozik, a hivatalos kultúra részévé is vált.

A társadalmi háttér is átalakult. A múlt századi bomló kapitalizmusból kifejlődött az imperializmus, amely két világháborúba sodorta az emberiséget. A szorongó nyugtalanság félelemmé nőtt. Az atombomba, a hidegháború gyökeret és táptalajt adtak a félelemnek, amely a rendszertelen, kaotikus, értelmetlen alkotásokban nyert kifejezést. A művész nem az egyetemes, örök szépség vagy a valóságos ábrázolásában kereste a művészi kifejezés lehetőségét, hanem a pillanatokra felszabdalt valóság egyes mozzanatainak, rémképeinek vagy önmaga szubjektív élményének bemutatásában.

Ezeknek a változásoknak gondolati és formai következményeit számos cikk vizsgálja: Ken Baynes említett cikke, Marshall McLuhan *Culture and Technology*, Bruno Munari *Programmed Art*. Ezek szerint a kubizmus, szürrealizmus, expresszionizmus már „idejét múlta”, a „klasszikus” avantgard képviselői panteonba vonultak, új kifejezések, fogalmak, irányzatok kerültek az előtérbe: strukturalizmus, tárgyiasság, kinetika, matematikai programozás stb., s ezek az új irányzatok már kommersz formában jelentkeztek, így a legszélesebbkörű közönségre hatottak. Az avantgard az 1950–60-as évek „új-donság az újdonságért” hangulatában anyagilag kifizetődővé vált. Új akadémizmus született: a modernség és ennek a *gesunkenes Kulturguthoz* hasonló terméke, a „popular art”.

Jonathan Miller (*Jokers in the Pack*) következetesen elemzi a modern technikai és művészi eszközök kölcsönhatását, és arra a következtetésre jut, hogy a „hirdetés, népszerűsítés jellemzően megváltoztatta a nyugati ember attitűdjét” (különösen angol–amerikai viszonylatban) az avantgard iránt, s így jött létre az új értelmezés, amely szerint az „avantgard művészek bérelt szórakoztatók azon csoportja, amely bámulatba akarja ejteni a közönséget”. De a közönség hangulata már nem a megértő túrés, hanem a kényelmes közömbösség.

A már említett Ken Baynes cikke bemutatja, hogy azok az eszmék és a technika, amelyet az avantgard kifejlesztett, miként válnak kommerszzé és végsősoron értéktelenné. A hirdetés, a rádió és a televízió, a film az avantgard vívmányait sajátítja ki, meg akarja döbbsíteni a polgárt, de nem az *épater le bourgeois* régi értelmében. Céljuk, hogy ha pillanatnyilag is, lekössék a közönség figyelmét. „Valóban az abszurd irodalmában és előadásmódjában találjuk meg az okot, hogy az avantgard legközelebb került a művészet gyökeréhez — írja a szerző. — És ugyanígy az abszurd az oka a kommersz és az avantgard közötti gyümölcsöző kölcsönhatásnak. Mert tiszta kapcsolat van az avantgard abszurd helyzetei és a farce . . . , a kommersz humor abszurdumai között.” Ugyanakkor fennáll a különbség a „pop art” és az avantgard között, hiszen az utóbbi termékeiben az „esetlegesség, a véletlen, az abszurd művészi igényű megközelítést látjuk”, míg Douglas Cooper e kérdés másik oldalát világítja meg, szerinte „nincs bocsánat a rossz viccre, a komoly

alkotói cél nélkül kreált trükkre". Cooper szembeállítja az „uncreative pop-art”-ot Henry Rousseau vagy Léger munkásságával, akik szerint az igazi avantgard művészetet képviselik.

* * *

„Minden emberi visszafejlődik, ha nem halad” — jegyezte meg Gibbon a római birodalom bukását elemezve. Visszafejlődik-e az avantgard vagy találunk olyan új kísérleteket, amelyek a haladás irányába mutatnak? A TLS szeptemberi száma megpróbálja cikkekkel, kiáltványokkal, reprodukciókkal bemutatni azokat az irányvonalakat, amelyek az avantgard új arculatát formálják. A kiáltványok, néha kissé szokatlan prózai stílusban, kiterjedt mozgalmakat, szóaltatnak meg, nem pedig elszigetelt művészeket. A hagyományos avantgardhoz aránylag közelálló művészek nyilatkoznak, például Isidore Isou vagy W. S. Borroughs, a TLS olyan mozgalmak munkásságát elemzi, mint a Zero/Nul vagy a Gruppo 63, s megemlíti olyan irányzatokat, és „konkrét” költőket, akik a „senkiföldjét” foglalták el a művészet, költészet és tipográfia együttesében, de hatásuk már kontinensünkön túl is megmutatkozik.

Az új irányzatokra jellemző a matematikai pontosság, amelyet Munari „programozásnak” nevez, másrészt pedig a Franz Mon által képviselt álláspont, mely szerint „a betűkkel kifejezettnek és a vizuálisnak egy új szintézisét kell létrehozni”.

Max Bense elemző tanulmánya (*Theory and Practice of Text*) egy új fogalom, a „text” elméletével foglalkozik. Ez az elmélet a matematikai módszereken alapszik, s szerint az így létrejött „text algebra”, „textual sets”, „text statistics” és text topology” segítségével megfelelően visszaadhatjuk a fizikai világ lényegét. „A kinetikus művészet a variációk és mozgás matematikai analíziséből indul ki, s mégis különböző olyan úttörők, mint Alexander Calder régi, „szabadonmozgó” művészetfelfogásától.”

„A 'text picture' vagy 'text topology' értéke attól függ — fejt ki a szeptemberi szám vezércikkírója, — hogy milyen a szerepük kultúránk fejlődésében. Mert már mi is érezzük a lineáris próza korlátait — és érezzük, hogy a két dimenzió leszűkíti a lehetőségeket.” Annak ellenére, hogy a matematikai programozás leszűkíti az emberi szenzibilitást, a „konkrét” művészek pedig ki akarják terjeszteni, a két ellentmondásos irányzat között van kapcsolat is: például a „konkrét” költészet felhasznál anagrammász variációkat, vagy fonémákat. A két irányzat egyidejűleg kísérletezik „gép” által létrehozható művészet megkonstruálásával. „A jövő nem olyan vészterhes, mint amilyennek a kritikusok látják” — idézhetjük a vezércikk optimista íróját.

Ezeket a fogalmakat új irányzatok hozták létre, de igazi változást nem jelentenek. Arról van szó, hogy valamilyen formában mindig visszanyúlnak a „klasszikus avantgardhoz” és legfeljebb annak „korlátain” belül mozognak.

Michèle Bernstein *The Situationist International* című cikkben azzal a problémával foglalkozik, hogy mi okozta az 1957-ben, Olaszországban létrejött Internationale Situationniste felbomlását. Szerinte forradalmi újat ez a mozgalom sem hozott létre. Ez látszik a részekre hullott mozgalom folytatóinak polémiaiákból, amelyek akörül a kérdés körül alakultak ki, hogy melyik csoport milyen régi filozófiai irányzat ideológiai alapjának kibővítését vagy revízióját tűzte ki célul. A francia szituacionisták például Pascal, Descartes és Gide elveit tekintik alapul. Jögen Nash (*Who are the Situationists?*) rámutat arra, hogy

a skandináv vonal a marxi filozófia átértékelésére törekszik. „Kierkegaard szituáció-filozófiáját kell dekrisztinaizálni és összekapcsolni az angol gazdasági doktrínával, a német dialektikával és a francia társadalmi cselekvés programjával” — jelenti ki cikkében.

Raoul Hausmann *Dadaism and Today's Art* című cikkében kijelenti, hogy „a paradada és a neo-dadaizmus a 'semmi' és a 'Zero' után új mítosz”. De ez az új mítosz is felhasználja a dada-kreációkat: az *écriture automatique*-t, a fonetikus költészetet, az absztrakt festészetet, vagy a ready-made-eket, és éppenúgy érvényes rá, mint a dadára, az alkotói közömbösség. A plasztikus művészet jelenleg két irányba halad: a tárgynélküliség, az elvonatkoztatás, tehát absztrakció felé, vagy pedig a konkrét tárgyhoz fordul. A tárgyiasság, a *‘thing in itself’* valóban nem dada-termék, míg a neo-dadaizmus a *‘konkretizmusban’* látja az új *‘anti-művészetet’*, de ha az egész avantgard fejlődését vesszük figyelembe, akkor meg kell állapítani, hogy a *‘konkretizmus’* a *‘klaszszikusnak’* nevezhető avantgard fogalmai között sem ismeretlen. Hausmann is kénytelen elismerni, „hogy a dada reneszánsza szomorú és nem vezet kiúthoz”.

Isidore Isou cikke (*The Creations of Lettrism*) elemzi a lettrizmus szerepét a különböző művészeti ágakban. Kifejti, hogy a lettrizmus az egyetlen, amely újat tudott hozni a szürrealizmus után. „A figuratív hatástalan, az absztrakt triviális” és a lettrizmus új formai szerkezete alapján a régi művészetet át kell értékelní. „Egy befejezett munka a jövő tagadása”, tehát a „részleteknek nem lehet közvetlen jelentése, és csak addig létezhetnek, amíg lehetőséget adnak további elemek elképzelésére, amely mellette nem létezik, de lehetséges.” „Ennek a teóriának elfogadása szükségszerű, hiszen a lettrizmus mindig az avantgard avantgardja volt” — fejezi be cikkét Isidore Isou.

A „Do it yourself”, lemond a művészi állásfogalás szükségességéről, a „Concept Art” az igazi művészetből kiindulva teoretikus spekulációkhoz jut el és az így létrejött független, új cselekvés már nem tartozhat a művészeti kategóriák közé.

Otto Piene (*“The Developement of Group Zero”*) a Zero Group jelenlegi helyzetét vizsgálja. Szerinte a Zero Group nem dadaista nihilizmus jegyében született: a „zero” kiinduláspontot, valami újnak a határát jelzi. A csoport célja az, hogy az ember és a természet kapcsolatát újra harmóniába hozza és ezzel a célkitűzéssel tulajdonképpen már realista tendenciák felé közeledik.

Végősoron kétkedéssel fogadhatjuk az új irányzatok értékét és ennek igazolására idézhetjük az amerikai Beat-nemzedékhez tartozó Allen Ginsberg (*Back to the Wall*) megjegyzését: „Én részemről elvesztettem az eszemet a legális kalkulációkba keveredve... Remélem ez a fázis nem tart sokáig. Remélem, hogy tehetségem, ha kell, könnyeken keresztül is elvezet valahová máshová”.

Avant ou à rebours? című cikkben Gerald Moore bemutatja, hogy igazi haladás a felszabadult gyarmati országok irodalmában azért jöhetett létre, mert ezekben az országokban a művészet és az új államiság nem szembenálló felek, hanem egymást segítik. A szerző szerint ilyen körülmények között az avantgard a haladó irodalomhoz tartozik és ennek fényében különbséget tehetünk az igazi haladás és az öncsalás, a tehetetlenség és tettetés által létrehozott „művészet” között.

„Az avantgard nagy pillanata mindenütt elveszett és nincs sehol olyan hely, ahol valóban lényeges további fejlődés látható” — olvashatjuk az *Alien*

Corn című cikkben. — „De ennek ellenére megfelelő tudatossággal, figyelemmel kell kísérni az eseményeket.”

* * *

Mi az avantgard helyzete az angol-nyelvű irodalomban? — teszi fel a kérdést a TLS. Ennek illusztrálására szólal meg Robert Watts a „Véletlenszerű történetek” szervezője, Allen Ginsberg, a „konkrét” és „fonetikus” költészet angol képviselője: Dom Sylvester Houédard, majd Michael Horovitz, John Arden és W. S. Burroughs, a jelenlegi avantgard mítosz kulcsfigurája, akinek munkássága és hatása sokat mond a mítosz fejlődéséről. A legértékesebb elemző tanulmányt az angol avantgard történetéről, helyzetéről és problémáiról Douglas Cooper írta (*Establishment and Avant-Garde*). Cooper az igazi avantgard lényegét és az avantgardista művész helyét és szerepét akarja bemutatni, akinek „művészi szemlélete építő és nem romboló, komoly és nem felületes. Tudatában van... embertársaival szembeni felelősségének... Azt mondhatjuk, hogy az avantgardista művész nem önmagába fordult képromboló, nem sarlatán, hanem a jövő előhírnöke, akit nem a megdöbbenés érdekel, bár meghökkent annak újdonságával, amit cselekszik.”

Az avantgard fejlődését bemutatva, Cooper utal rá, hogy 1840-től a második világháborúig Európában a reneszánszhoz hasonlítható művészeti megújulás jött létre, amely „ha megfelelő támogatást kapott volna, meg tudta volna változtatni és nemesíteni Európa arculatát. De sajnos nagyapáink és apáink nem érezték felelősséget a merész intellektuális és alkotó vállalkozás iránt és úgy tekintették a művészet összes formáját, mint a mindennapi élettől távolálló valamit. Így nagy hálával tartozunk az európai avantgard céltudatosságának és állhatatosságának, mert folytatta alkotó tevékenységét annak ellenére, hogy a tömegek nem támogatták.” Ezzel szemben Angliában 1840-től 1940-ig jóformán nem volt avantgard, mert az alkotó szellemek elkötelezték magukat az akadémikus konvencióknak és ízlésnek. Nem a „fennálló rend” és a „független” egyén között jött létre szakadás, mint a kontinensen, hanem az angol és a kontinentális eszmék irányai távolodtak el egymástól. A felszínen az látszott, hogy a „kultúra hatásosan egyesült az étellel, mindenki azt hitte, hogy a dolgok olyan rendezettek voltak, mint amilyenek csak lehettek — nevezetesen, nem voltak botrányok, mint Európában — egy szilárd hurzsoá világban. De az eredmény stagnálás, majd elfojtódás lett. Hogy ezt bizonyítsuk, csak a képzőművészet területén létrejött szörnyű hanyatlásra kell gondolni, a múlt századi erőteljes Watts, Chantrey és a prerafaeliták után a finomkodó, háború előtti angol modernség terméketlen lett.” Néhányan mint Gilman vagy Wyndham Lewis tudatában voltak ennek a kulturális szakadéknak, de a tehetetlenség és megvetés légkörében nem tudtak elérni semmit. Az *Alien Corn* című cikk szerzője felteszi a kérdést: „mondhatjuk-e, hogy az avantgard egyáltalán nem tartozott 1940-ig az angol-szász irodalom 'profiljába'?” A szerző Coopert idézve egyértelműen igennel felel, hiszen a különböző irányzatokat a kontinensről importálták (a dadaizmus francia—svájci—német, a Bauhaus német eredetű stb.). Az angol-szász művészetben hiányoztak a *gyökerek*. Kivétel talán az irodalom, amelyben J. Joyce, V. Woolf és D. H. Lawrence valóban újat alkottak. De ennek ellenére általános értelemben művészi stagnálásról beszélhetünk.

1945 után a helyzet megváltozott. A modernizálás sürgetővé vált, hiszen száz év tévedését kellett helyrehozni. De az eredmény megeáfolta a reményeket. „A második világháború óta senki sem törődik a technikai hozzáértéssel, a cél komolyságával, vagy az igazi alkotó szándékkal. Az egész örült, merész vállalkozás lett, amelyet ellenséges hivatalnokok és felelőtlen bürokraták indítottak el, akik nagyobb fontosságot tulajdonítanak a felháborító modernizmusnak, mint azoknak a tulajdonságoknak, amelyek egy műnek — legyen az festmény, vers, szimfónia, épület vagy szobor — örök értéket adnak.” Ennek következménye, hogy napjainkban az „újszerű hatások és a pénz az, ami fémjelzi a kiválóságot”. „S ma már ott tartunk, hogy kevesen tudják megkülönböztetni az értelmetlen, giccses kreációkat az igazi művészi munkáktól.” A kommerszé válás megnehezíti a kritikai állásfoglalást, de mindenképpen ki kell állni az igazi művészet mellett és szembe kell állítani a „pop art” felszínes, üres formuláival.

MIKLÓS PÁL

Pierre Daix contra TLS

A *Times Literary Supplement*-nek az avantgarddal foglalkozó két számát gúnyoros hangú, harcias cikkben vette célba Pierre Daix a *Les Lettres Françaises* 1047. számában (1964. szept. 24–30.). A francia kommunista kritikus torznak tartja a TLS képét, s a torzítás okát nem csak a „provincIALIZMUSBAN”, („egy angol szemében az avantgard kontinentális jelenség marad”) s nem is csak a lap reakciós politikájában és értetlenségében véli felfedezni, hanem szűkebb értelemben vett irodalomkritikai felfogásában. Ez a hibás irodalomszemlélet okozza, hogy az angol lap az objektivitásra való törekvése ellenére is kihagy fontos jelenségeket, pl. a húszas évek nemzedékét. Pedig a TLS fő szemléleti hibája Daix szerint az, hogy „azt hiszi, vannak avantgard ivadékok, s hogy az avantgard leszámaztatható az avantgardból”. Ennek az elképzelésnek nem mond ellent az sem, hogy a TLS avantgard szemléjéből majdnem teljesen hiányzik a regény: hiszen a regényellenesség idestova negyven esztendeje, a *Manifeste du surréalisme* megjelenése óta összefonódott az avantgard szabályokká, receptekké merevített jelszavaival. Éppen a jelszavakban, külsőségekben, tévhitekben és legendákban továbbélő s az igazi avantgard nevével és hitelével visszaélő ál-avantgard örvendhet bizonyos hivatalos elismerésnek s még reklámnak is. Daix nem mondja ki, inkább csak célozgat arra, hogy ennek az ál-avantgardnak a túltengését rosszallja elsősorban a TLS szemléjében. A célozgatáshoz itt számára a *Pop art* szolgáltatja a céltáblát, amely amerikai képviselőjének, Rauschenbergnek a velencei Biennálén elnyert első díjával csakugyan a hivatalos támogatást és reklámot kapta meg. Daix undorral állapítja meg, hogy ez az irányzat ugyan a Dada eszközeivel él, céljai azonban éppen ellentétei a Dada forradalmának: akklimatizálódás, szelidítés („a művészet az, amivé válnak a dolgok, amikor élsz velük” — idézi az amerikai Time Rauschenbergnek szentelt cikkéből), s arról akar meggyőzni, hogy az élet lényegében irracionális.

A TLS tehát tévesen itéli meg az avantgard természetét, jelenti ki Daix. Szerinte az avantgard természetét elsősorban az jellemzi, ami az általa nagyvonalú dicsért Douglas Cooper jelöl meg (bőségesen idéz belőle); saját fogalmazásá-

ban Daix ezt így mondja: „Az avantgard mindenekelőtt az a képesség, hogy minden körülményben előtérbe helyezzük a művészi alkotás szükségleteit”. Úgy látszik, számára ezt a képességet a kritikában a barátok és művésztársak „critique de soutien”-je testesítette meg, ez volt az a kritika, amely nem akart sem tudományos, sem objektív lenni, csak egyszerűen hűség. Ezzel szemben az akadémikus kritika (critique universitaire, pédagogique), amelynek igazolnia kell önmagát, kapcsolatokat akar okok és hatások közt, értékítéletet akar adni, nos, ez a szégyentelen kritika folyvást megöli az avantgardot, hogy üveg alá tehesse, s ott kedvére analizálhassa. S ezzel — legalábbis Daix szemében — az akadémikus kritika okozta azt a nagy bajt, hogy címkék ügyévé és disszertációk témájává változott az avantgard — s innen származik, sugallja, a TLS szemléleti tévedése is.

Pierre Daix állásfoglalásához szükséges hozzátenni, hogy szerintünk az avantgard ma már történelem is, nem csupán magatartás, s azt, aki ebből indul ki, fölényel elintézni éppoly kevésbé lehet, mint a Dadát egyértelműen „forradalomnak” tekinteni, vagy Rauschenberget egyszerűen a hivatalos amerikai kultúrpolitikával (ha egyáltalán van ilyen !) és a hidegháborús uszítással (mint nálunk tették) azonosítani.

Stephen Spender: The Struggle of the Modern
London, 1963. Hamish Hamilton, 266.

Az esszégyűjtemény bevezetőjében Spender hangsúlyozza, hogy csupán saját személyes élményei és elképzelései alapján próbál számot adni arról, mi valóban modern, korszerű a huszadik századi művészetben, s mik e modernség lényeges vonásai. Az esszék egy 1959-ben és egy 1961-ben Amerikában tartott előadássorozat gondolataiból kiindulva az avantgardista irodalom és művészet apológiáját fejtik ki egy olyan évtized végén, melyben a fiatal angol írók és költők egész nemzedéke fordult el programszerűen az angol avantgardizmus Joyce és Eliot művészeite által meghatározott áramlatának törekvéseitől. Yeats, Eliot, Pound, Wyndham Lewis és D. H. Lawrence — ők azok, akiket Spender „a legjellegzetesebb modern művészek” közé sorol —, éppen ehhez az áramlathoz tartoztak. Spender szerint az ő küzdelmük, illetve mint könyvének címében mondja: „a modernnek harca”, lényegre törőbb, mélyebb, korszerűbb volt, mint a Galsworthy, Bennett, Wells, újabban C. P. Snow vagy a „dühös fiatalok” és a *Movement* című antológia költői által képviselt tendencia, mert a kor lényegét, legátfogóbb ellentmondását igyekezett művészileg megragadni. Ez azt jelentené, hogy a „modernnek” nem, vagy nem csak témaként dolgozták fel a kor problémáit, mint ellenlábasaik, a „kortársi” (contemporain) művészek. Ők voltak azok — állítja Spender —, akik a „modern ipari társadalom” elszemélytelenítő erői ellen küzdve, „a hagyományos emberi értékek” védelmében művészi formaviláguk korszerűsítésére használták fel a materiális haladást megtestesítő „ipari társadalom” képvilágát. Az volt a céljuk, hogy a korral adekvát stílusesszékkel érvényesítsék művészetük lényegi tartalmát, a „modern idióma” közvetítésével fejezzék ki a kor emberellenes lényege fölött mondott könyörtelen ítéletüket.

Már ebből is kitűnik, hogy Spender a modernség, korszerűség lényegét nem egy-

szerűen a formái-újításban látja, hanem a materiális haladás és a tudományos világkép általánossá válásának terhére írott „elszemélytelenedés” elleni művészi küzdelemben. Ennek a küzdelemnek adekvát eszköze, de mégis csak eszköze a modern társadalom képvilágából származó, az elszemélytelenítő tendenciákat az individuális művészi képzelőerő által személyes jellegűvé, más individuumok számára is befogadhatóvá, megközelíthetővé tevő modern stílus. A küzdelem lényege azonban a „modern ipari társadalom” teljes, feltétlen elutasítása, s diszkreditálása a művészet eszközeivel. Világos, hogy amennyiben „a modern ipari társadalom” kifejezés a kapitalista társadalomra, s az „elszemélytelenedés” a benne eluralkodó elidegenedésre, mindenirányú eldologiasodásra, elembertelenedésre vonatkozik, Spendernek igaza lehet. Még abban is, hogy az avantgardizmus társadalmi célkitűzésekben retrográd álláspontot képviselő szárnyához tartozó művészek is küzdöttek e jelenségek ellen. Spender azonban nemcsak az avantgardista művészet egyik típusának, hanem a társadalmi reakció célkitűzéseinek az apológiájaként lép fel. Bár koncepciójában figyelemreméltó helyet kap a társadalmi, történelmi tényezőkkel való érvelés, az érvelés iránya megszabja e tényezők helyét és szerepét. Látszólag történelmi vonatkozású kategóriáinak valóságos történelmi tartalmát vizsgálva máris fény derül arra, milyen egyoldalúak, elfogultak Spender szempontjai. Szembetűnő például az, hogy a „modern ipari társadalom” fogalmával közös nevezőre akar hozni egymással ellentétes, kapitalista és szocialista társadalmi tendenciákat. Szembetűnő „esúsztatás” az is, hogy a *társadalmi progresszió* fogalmát a „materiális haladás”, a „technikai fejlődés”, az „iparosodás”, a „természettudományos fejlődés” fogalmára redukálja. Minthogy C. P. Snow és mások progresszió-felfogása közel áll egy ilyen technicista, szcientista értelmezéshez, az efféle haladás-elméletekkel vitatkozva tetszetősen tudja

prezentálni azt a tételt, hogy a szerinte jellegzetesen modern művészek kor- és haladásellenessége egyben az emberi személyiség, a humán értékek védelmét szolgálja.

Ennek a „modern” művészi magatartásnak közvetlen előzményét Spender a romantikus költők iparosodásellenes magatartásában látja. Fejtegetéseiből kitetszik, hogy túl általános kategóriái segítségével megpróbálja elkódósítani az igazi történelmi problémát. Ha ugyanis a „modern ipari társadalom” osztálytartalmakat elkendőző fogalma helyett egy olyan fogalmat akarunk használni, amely konkrétan fejezi ki, milyen társadalmi rend feltételei között jött létre a romantikus költők és a XX. századi „modernnek” művészete, akkor eljutunk a *kapitalizmus* fogalmához. Így az is kiderül, hogy a romantikusok és a „modernnek” művészi magatartásának mélyén pozitív vagy negatív előjeli antikapitalizmus egyaránt rejtőzhet. Spender a negatív, reakciós jellegű antikapitalizmusról állítja, hogy csakis ez lehet a művésziileg korszerű magatartás alapja. Vagyis szerinte, a mi terminológiánkkal kifejezve, a reakciós, romantikus antikapitalizmus jellemzi az igazán korszerű művészi magatartást. (A „romantikus” jelző itt egy meghatározott, „középkorias” társadalom- és történelemszemléletet jelöl. Az irodalom-, illetve művészettörténeti értelemben romantikusnak nevezett művészek antikapitalizmusa nem feltétlenül ezt jelenti.) Úgy érezzük, Spender osztályelfogultsága játszik döntő szerepet e koncepció kialakításában. Ez példaanyagából is kiderül. Amikor a romantikus költők társadalmi magatartásának általános vonásait próbálja jellemezni, egyáltalán nem veszi figyelembe az olyan jellegzetesen romantikus, de egyben haladó romantikus költők életművét, mint amilyenek Byron és Shelley. Pontosan így jár el akkor is, amikor kifejti, hogy kik szerinte a „jellegzetesen modern” művészek. Nem veszi figyelembe a haladó eszméket képviselő avantgardista művészeket, s természetesen azokat sem, akik ma már a szocialista művészet klasszikusainak számítanak.

Ezzel az önkényesen szelektált tényekre alapozott koncepcióval Spender a művészi modernséget a társadalmi reakció nevében igyekszik kisajátítani, s egyben a modern művészi törekvéseket a reakció érdekeinek megfélemlően próbálja orientálni. Igyekszik elterelni a figyelmet arról, hogy a modernség — s korunkban minden jelentős művészet — lényege nem egy olyan magatartás „amely általánosságban irányul, „a modern ipari társadalom” ellen, hanem közvetve vagy közvetlenül, részlegesen, vagy teljes hatóerővel antikapita-

lista tendenciákat fejez ki. Egyes esetekben, vagy egész irányzatokban ez valóban a reakciós, romantikus típusú antikapitalizmussal egyértelmű, de nem igaz az, hogy csak ez a típus lehet az alapja az emberetelenítő, elszemélytelenítő tendenciák elleni művészi küzdelemnek. Fontos ebből a szempontból az is, hogy a haladó, humanista és szocialista társadalmi magatartás alapján fejlődő modern művészet tartalmi és formajegyei között nincsen olyan ellentmondás, mint amelyet a Spender példaként szereplő művészek alkotásaiban felfedezhetünk. Vagyis az ilyen, a formájában és tartalmában egyaránt újszerű és korszerű művészetben nincs meg a konzervatív tartalom és a korszerű képvilág, illetve a korszerűtlen, „romantikus” nosztalgia és a modern idióma közötti ellentét: a kor képvilágát stilizálva, formaeszközzé alakítva is tükröző korszerű forma egyesül a haladó, az „elszemélytelenedés” társadalmi gyökereit feltáró és leküzdő korszerű tartalommal. E feltételek hiányában Spender kénytelen az általa kizárólagosan modernnek tartott tendenciát — rezignált beismeréssel — „végjátzmaként” emlegetni. Azaz számolni kénytelen annak a következményével, hogy a szó szoros értelmében „életre-halálra” a társadalmi reakcióhoz kötötte a stílusújító törekvések sorsát. Holott a haladó társadalmi eszmények alapján fejlődő művészi modernség elismerése — ami persze nem felel meg Spender szándékainak — még a nem haladó szemléltető modern alkotók művészi eredményeit is más megvilágításba helyezné. Kiderülne, hogy művészetükből az a maradandó, ami valóban antikapitalista, valóban „elidegenedésellenes” tendenciákat juttat érvényre. S kiderülne az is, hogy a modernségnek csak egyik előfutára volt a Spender által egyetlennek, de egyben „végjátzmának” is tekintett modernség-típus.

SZILI JÓZSEF

Eva Strohsová: Zrození moderny (A modern irányzat születése). Praha, 1963. Československý spisovatel, 155.

Strohsová munkája a cseh irodalomtörténetírás ama új, kezdődő, gazdag korszakának egyik kiemelkedő eredménye, mely a két világháború közötti időszak költszetének értékelésére, elemzésére vállalkozott. A terjedelemre csekély könyvben a filológusi aprólékosság széles látókörrrel és világos, élvezetes stílussal párosul. Strohsová az avantgardnak a gyökereit kutatja: az első világháborút közvetlenül megelőző időszakot, a modernizmus két legfontosabb művét vizsgálja: az 1914-es *Almanach*-ot

és St. K. Neumann 1918-ban megjelent, de 1913–14-ben írt *Új énekek* című verses-kötetét.

Amit *moderna* szóval jelöl a szerző, az nem felel meg sem a lengyel terminusnak (ott nagyjából a szimbolizmust jelenti), sem a magyar modern irányzatnak (nálunk még mindig jóval pejoratívabb jelentés-árnyalata van a szónak, mint a csehben.) A két világháború közötti modern cseh irodalom sajátos körülmények között alakult ki. Míg a legtöbb kelet-európai országban a szimbolizmus jelentette a szocialista költészet közvetlen előzményét, addig a cseh lírában a szimbolizmus és a húszas évek elején fellépő szocialista, ún. proletárköltészet közé beekelődött az ún. civilizációs költészet, Neumann költészete. Sok mindennek e tényben találjuk meg az indítókát, előzményét. S nemcsak arról van szó, hogy azok a gondolatok, motívumok, melyek a civilizációs költészetet jellemezték, megtalálhatók megváltozott, továbbfejlesztett formában mind a proletárköltészetben, mind a poetizmusban, hanem, egyáltalán, hogy a 20-as évek elején a cseh költészetben a világon egyedülálló költői erejű szocialista lírikus-csoport léphetett fel, annak egyik döntő oka az volt, hogy Neumann lerakta az alapot, konkrét, materialista poézisből nőhetett ki Wolker, Hora, Seifert, Biebl, Nezval stb. munkássága.

Az 1914-es *Almanach*al kezdődött az előző irányzatokkal, a dekadenciával, anarchizmussal, szimbolizmussal való leszámolás. Az *Almanach*, melyben Neumannon kívül többek között Otakar Theer, Otakar Fischer és a Čapek-fivérek szerepeltek, nem volt egységes. Bergson filozófiáját másként és annak más-más részét fogja fel osztóznak Neumann, Karel Čapek és az idealista Theer. Strohsová végigköveti az *Almanach* keletkezését, az *Almanach*on belüli ellentéteket, s fogadtatását. A kötet így, visszhangjával együtt alakított ki egy meghatározott közszellemet, melyben aztán élesebben szétváltak a nézetek, mint magán az *Almanach*on belül. Strohsová öt pontban foglalja össze a Neumann-képviselte novumot: 1) a művészet romantikus kultuszának elvetése, 2) a művészt mint polgárt, mint *civil polgárt* fogták fel, 3) a szubjektum problematikájától az objektív valóság felé fordulás, 4) az esztétikai ideál megváltozása, a hétköznapi vonások középpontba helyezése, 5) új kifejezési eszközök kialakítása.

A tanulmány második része Neumann *Új énekek*jét elemzi. Tulajdonképpen ezek a versek valószínűtlenek meg az előbb vázolt öt pontot. Ugyanakkor ellenpólusként, kiteljesítve az emberi világot, helyet kap az *Új énekek*ben a természet is, mint a munka

objektuma, mint a világnak az a része, melyet birtokába vesz az ember. Az *Új énekek* közvetlenül társadalmi értelmében nem forradalmi kötet (Václavek ezért bolygezte annakidején „kispolgárinak”), hisz nem a kapitalista világ ellentmondásait helyezi a középpontba. De forradalmi kötet a cseh líra fejlődése szempontjából: világosan mutatta az irányt, amerre a társadalmi forradalmat megéneklő költőknek haladniuk lehetett. Formai szempontból Strohsová kimutatja, hogy mi újat hozott a költői szokincs „gépesítése” hétköznapiabbá tétele, a szabad asszociációk módszere és a szabadvers terén. A szerző stíluselvéseit olvasva újra csak irigykedve gondolunk a cseh strukturalista hagyományra: a szöveg „felboncolásává” Strohsová a költő mondanivalóját, világnézetét, életszemléletét deríti fel, a strukturalista módszer finom fogásait a marxista elemzés szolgálatába állítja.

A sorozat, a *Műhely* (Dílma), amelyben Strohsová úttörő munkája megjelent, újabb értékes darabban gyarapodott.

BOJTÁR ENDRE

Charles I. Glicksberg: The Self in Modern Literature The Pennsylvania State Univ. Press, 1963. 218.

Könyve bevezetésében a szerző megállapítja, hogy a huszadik század kultúrájában eluralkodott a nihilizmus, végszávában pedig kimondja a könyv alaptételét: a huszadik századi irodalom az emberi személyiség egyre fokozódó felbomlásáról tesz bizonyosságot. A nyugati irodalom visszavisszatérő problémája ez. Glicksbergénél borúsabb diagnózist azonban aligha állított fel bárki is. A tűnedező, oszladozó „self”, amely e könyv tárgya, félreértés ne essék, nem a külvilággal szemben válságba kerülő, vereséget szenvedő, de jelentőségének öntudatát még dacosan hordozó *egyénség*: nem is a szürkévé törpült, számmá degradálódott, feleslegessé — mert pótolhatóvá — vált, de önmagában még zárt egységet alkotó *személyiség*; mindezekben a régóta ismert tüneteken túlmenően korunk már magát az idő sodrában még állandónak felfogható, tudatunkban még önmagával azonosítható szubsztrátumot, az én-t veszélyezteteti és vonja kétségbe. A modern irodalomban követezképpen egyre nehezebbé válik a jellemábrázolás; az alakok, a jellemek csupán „illanó árnyak egy halálhangulatú szürrealista tájon” (fugitive shadows in a crepuscular surrealist landscape), az „én” egyre inkább szétesik, szétfolylík, pusztá „nyelvtani fikciót”, „szemantikai fantomná” válik. A modern irodalmi mű

hőse sűrűn teszi fel önmagának a kérdést: „vagyok-e én?”, vagy pedig (a bennem lakozó sokféle és sokféle ágazó személyiség közül) „melyik én vagyok én” (which I am I)?

Tegyük azonban először is különbséget a jelenség létezése és (bizonyos korban és helyen) uralkodóvá válása között. A jelenség nem új, sőt nem is újonnan fedezték fel: a filozófia története régtől számon tartja, az irodalom sem a huszadik században méltatta először figyelemre. Glicksberg, ha neki úgy tetszik, dokumentálhatja a huszadik századi irodalomból vett pregnáns idézetekkel, de éppannyi joggal állíthatjuk vele szembe ugyanezen gondolatok régebbi megfogalmazásait. „Az én metafizikai illúziója”-ról emlékeztetünk szerint például Taine is beszélt, de jóval előtte napirenden volt a probléma – lélektani síkon – az angol epizsetmológiában Locke-tól Hume-ig, Kant nyomán a német romantikus filozófiában, a francia „ideológusok” tanításában – és így tovább. Fenékiig üríteni az igazság keserű poharát, ha a tudás, a megismerés borzalmasabb lesz is a nem-tudásnál – ezt a gondolatot szépen lehet illusztrálni Kafka vagy Céline szavaival, de benne volt már a szaiszi lefátyolozott kép legendájában, Schiller versében is. A természettel szemben elbukó, de tudásából, szellemi fölényéből erőt merítő ember képét Pascal hagyományozta ránk mindmáig talán a legszebben. S szerénységünk tiltán a túlsúlyozni, hogy a Glicksberg összeválogatta – egyébként szép és bőséges – idézetanyagban sok olyan eszmére bukkanunk, melyeket Madách, Ady vagy Karinthy előbb s nem kevésbé pontosan fejeztek ki olyik világirodalmi nagyságnál.

Itt tehát voltaképpen az ár megvizsgálásra, miért és hogyan válhattak ezek a kérdések az irodalom egy jelentős részének központi problémájává; s az ezzel foglalkozó műtől azt várnánk elsősorban, foglalja rendszerbe a tüneteket és elemezze a jelenség okait. E tekintetben a szerző nem elégit ki olvasóját. Anyagát történeti sorrendben tárgyalja. Az első részben, előzményekként, Kirkegaardot, Ibsent, Strindbergert; a másodikban (*Nihilizmus, relativitás és abszurditás* címmel) érdemben Kafkát, Musilt, Orwellt, Aldous Huxleyt, Zamjatyint, Céline-t, Hessét, Pirandellót, Gide-et, Lawrence Durrellt, Malrauxt, Ionescot és Beckettet; végül a harmadikban (*A sarti-re-i embertípus és az oroszok pozitív hőse*) az egzisztencializmus francia szárnyát – elsősorban magát Sartre-t és Camus-t és a szocialista realizmus irodalmát; felismerhetően azok kerültek ide, akik végeredményben valamilyen formában hitet tettek az irodalom társadalmi elkötelezettsége

mellett, de a személyiség problémáját ez sem oldja meg, mint Glicksberg a *Doktor Zsivago* példáján iparkodik kimutatni. „Az emberben élő metafizikumot nem lehet belegyömöszölni a társadalmi-gazdasági ok-ság mechanikus rendszerébe” – döngöti Glicksberg is a marxista irodalomszemlélet e régóta tárt ajtaját.

Igy aztán a rendszert magának az olvasónak kell a könyvből kihámozni. De vajon kikristályosodik-e a történeti egymásutánból? A személyiség felbomlásának tünetei hol mint a külvilág létezésének tagadása, hol mint az erkölcsi értékek megrendülése, a tudatalatti régiók felfedezése, a technikai civilizáció folytán bekövetkező elidegenedés, a kollektivitás nyomása alatt elkorcsosuló individuum, a modern természettudomány eredményei – nevezetesen a relativitáselmélet – nyomán beköszöntő általános szkepszis jelentkeznek. Glicksberg könyvének kétségtelen pozitívuma, hogy mindezeket a tüneteket gondosan számbaveszi; az árnyalatossá megfogalmazásoknak valóságos katalógusa. Kölcsönös összefüggéseik azonban nem derülnek ki; a könyv inkább csak beszámol egy általános válsághangulatáról, semmint mélyebben elemezné.

S amit nem sikerült elrendezni, azt még kevésbé sikerülhetett megokolni. Glicksberg csak abban bizonyos, hogy a fő ok „nem a történelemben vagy a társadalmi-gazdasági feltételekben keresendő, hanem az embernek abban a rebellis elhatározásában... hogy elzárkózik az isteni horizont elől”. Ez a magatartás persze nem véletlenül jellemző a huszadik század emberére: Glicksberg első soron a modern tudomány felfedezéseiből származtatja. „Freud és Einstein korában Isten nem nyilatkozik meg többé az ember számára.” Sajnos, ezek a hivatkozások korunk tudományára meglehetősen ingatag alapra épülnek. A kvantumelmélettől (nyilván Heisenberg határozatlansági relációjára gondol itt a szerző) éppúgy nem lehet az indeterminizmus, az „emberi szabadság” visszaállítását remélni, ahogyan a *relativitás* elméletet sem illenék már 1963-ban – ismételve a szívósan továbbburjánzó egykori félreértést – az ismeretelméleti *relativizmussal* kapcsolatba hozni, lévén az – mint már Minkowski leszögezte – a legabszolútabb igényű tanok egyike. Azt persze senki sem tagadja, hogy egyes félreértések, tévedések az emberi szellem történetében éppoly reális tényezők lehettek, mint az igazság, csak hogy ez nem jogosít fel senkit a kettő összekeverésére.

Ez alapvető fogyatékosságoktól eltekintve sok jót is el lehet mondani Glicksberg könyvéről. Tanulságosan, ösztönzően gyűjti össze az érdeklődési körébe vágó jelenségeket. Igaza lehet abban, hogy a művében

kimutatott válságtünetek, a „személyiség felbomlása” valóban ott szokott bekövetkezni, ahol az egyén — akármi okból — elveszíti hitét valamely szilárd érvényű értékrendszerben, amelyhez cselekedeteit, reményeit és félelmeit viszonyíthatja. Azt a „szilárd pontot”, amelyben a huszadik század emberének meg kell fogódnia, Glicksberg nyilvánvalóan más irányban keresné, mint mi tennők. De nem lehet említés nélkül hagyni, hogy a válságot Glicksberg is válságnak érzi, századunk emberének nem dicsőségét, hanem inkább kudarcát érezve benne. S ezért hangsúlyozza szívesen azokat a mozzanatokat, amelyek a válságba került személyiség ellenállásáról tanúskodnak; érezhetően rokonszenvez azokkal, akik még a tragikus reménytelenség légkörében sem adják fel hitüket az emberi nagyságban és méltóságban, ha nem is futja belőle többre, mint önnön helyzetünk megismerésére és kifejezésére.

RÁKOS PÉTER

Leo Kofler: Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht Neuwied am Rhein, 1962. Luchterhand, 285.

Leo Kofler nem tartozik azok közé a kritikusok közé, akik azt hiszik, hogy néhány találó, de szokványos érv és jelző emlegetésével (—mint például: „irracionalizmus”, „cinizmus”, „dekadencia”, „nihilizmus” —) elhessegethetik maguktól a polgári irodalom szélsőséges, avantgardista irányzatának meghökkentő, de sokak számára nagyon is vonzó formáit, műveit, szellemét. Egész könyvet szentel e kérdés-komplexum tisztázására, és rendszeres, elmélyült munkával igyekszik az avantgardista irodalom társadalmi gyökereit, társadalmi és erkölcsi következményeit fölárni. Munkája annál is inkább figyelemre méltó, mivel ellentétben a kritikusok többségével, nem az irodalomtörténész vagy az esztéta, hanem a szociológus szemével vizsgálja a rendelkezésére álló anyagot. Több, feltűnést keltett s kifejezetten a szociológia tárgykörébe vágó tanulmány s könyv után, ez az első irodalmi, irodalomtörténeti vonatkozású munkája.

Varázsigéje, mely nála a XX. századi polgárság minden irodalmi és ideológiai torzkedésének nyitjául szolgál, az „Entfremdung”, az „elidegenedés”. Az a marxista gondolkodók által is oly gyakran emlegetett elidegenedés (—az ember elidegenedése önmagától, társaitól, munkájától, céljaitól, az emberi teljességtől —), amely az osztálytársadalmak kialakulásakor indult meg, és a kapitalista—imperialista korszakban érte el tetőfokát.

Kofler szerint az elidegenedés, mint társadalmi—szociológiai tény, kétféleképpen jelentkezik a XX. századi polgárság tudatában. Az egyik pillanatban úgy érzi az ember, hogy teljesen ki van szolgáltatva az akaratától immár független, és áttekinthetetlen gazdasági-társadalmi mechanizmusnak, hogy elvesztette ember-mivoltát, autonómiáját, s pusztá alkatrésze egy töle idegen gépezetnek, tehetetlen eszköze ismeretlen, külső erőknél. A következő pillanatban meg, mintegy görcsös és illuzórikus reakcióképpen, elszakítja magát a külső erőktől, a külvilágtól; önmagába, „belső” világába menekül, s az érzelmek, ösztönök, gondolatok, szertelen asszociációk e belső világában szabadnak és mindenhatónak képzelet, hiszi magát. Az avantgardista irodalom ennek a totális elidegenedésnek és az elidegenedés e két torz reakciójának szélsőséges, a végsőig feszített ábrázolása. Kafka, Joyce, Beckett hősei vagy dróton rángatott, élettelen bábuként, vagy épp ellenkezőleg: egy fantasztikus, képzeletbeli és irreális világban kötetlenül csapongó démonokként jelennek meg előttünk.

Az elidegenedés e szélsőséges, végletes ábrázolása, Kofler szemében, érdeme is, bűne is az avantgardizmusnak. Érdeme, mert a klasszikus, XIX. századi realizmusnál élesebb fényt vet az elidegenedés tényére és nyomorúságára; de bűne is egyben, mert egyrészt az emberi sors időtlen és örök sajátosságává abszolutizálja a válságot, ahelyett, hogy egy adott történelmi korhoz és társadalmi helyzethez kötné, —másképp, mert egyszerűen csak ábrázolja az elidegenültség állapotát, anélkül, hogy kiutat keresve küzdene és küzdelemre mozgósítana ellene.

Meggyőződen cseng e diagnózis, s meggyőződen a kritika, mégsem érthetünk velük teljesen egyet. Az a benyomásunk, hogy Kofler olyasmiben marasztalja el az avantgardizmust, amiben tulajdonképpen nem is vétkez, s közben észre sem veszi azokat a pontokat, ahol minden erejét latba kellene vetnie, hogy kivédje e veszélyes irányzat támadását.

Sok, többnyire helytálló kritikai érve közül csupán kettővel, igaz, a két leglényegesebbel szállunk vitába. Az egyik az a vád, hogy az avantgardista irodalom csak ábrázolja az elidegenedést, de nem küzd ellene, s így még csak jobban elmélyíti az amúgyis súlyos válságot. Ez egyszerűen tévedés. Ha valami igazán jellemzi — s menti — a XX. századi avantgardista irodalmat, akkor az az, hogy foggal, körömmel küzd a válság ellen, az élet elember-telenedése, zűrzavara, reménytelensége ellen. Ne tévesszen meg bennünket az, hogy

mi más utakon keressük a megoldást, mint ők: mert azt nem tagadhatjuk meg a húszas évek expresszionistáitól, a szürrealistáktól, a háború utáni egzisztencialistáktól, a Jessnerektől, Tairovoktól, Majakovszkijoktól, Lorcáktól, Sartre-októl, Camus-ktől, Ionesco-ktől, Max Frisch-ektől, Dürrenmattoktól és a többiektől, hogy a maguk módján valaminek kiutat keresnek, s korántsem gyönyörködnek a romlásban és a fölbomlásban. Még az annyit emlegetett s szidott Beckett sem azért ülteti bele szemetes-kukákba hőseit, hogy polgár hallgatóit önnön helyzetük kellemességéről meggyőzze, hanem hogy helyzetük s világuk nyomorúságára rádöbrentse.

Nem a nagy látomásokkal, groteszk iróniával villódzó, mindent az abszurdumig, a robbanásig, a tragédiáig fokozó avantgardista művek rombolják az ember életkedvét, alkotó s teremtető lendületét; sőt azzal, hogy az adott társadalmi lét iszonyatára rádöbrentik, minduntalan számításra készítetik, s ha mással nem, az igazságnak (Dürrenmatt: *Baleset*), az emberi autonómiának (Camus: *Caligula*), a szeretetnek (Williams: *A vágy villamosa*, a polgári integritásnak (Frisch: *Biedermann*), az emberi méltóságnak (Ionesco: *Az orrszaru*), a becsületnek és az emberi kiteljesedésnek (Miller: *Az ügynök halála*) valami mély nosztalgiájával töltik el az embert, azzal erőt, lendületet, igaz, többnyire céltalanul elporló erőt és a semmibe kifutó lendületet adnak neki. Nem, nem ezek a művek őrlik fel az ember alkotó kedvét s erejét, hanem az a tíz- és százezres példányszámban a piacra dobott, s többnyire nem is avantgardista, hanem éppenséggel realista, vagy mondjuk inkább: ál-realista módszerekkel dolgozó tömegirodalom, amely aprólékos pontossággal ábrázolja a mai polgári társadalom bomlását, s nem lévén ereje, kedve, igénye a tiltakozásra, a megoldásra, az újjászületésre, lassanként mindent, az élet és a társadalom minden pontját, mozzanatát, eszményét befecskendezi egyetlen társadalmi réteg, a nagypolgárság világnézetének cinizmusával, reménytelenségével, fojtogató pesszimizmusával, otromba nemtörődömségével. Erre az irodalomra érvényes s nem másra Kofler kritikája: ez az irodalom csakugyan nem más, mint a legrosszabb értelemben vett naturalizmus, mert a megértés és a megváltoztatás szándéka nélkül ábrázolja a valóságot, illetve a valóság egy töredékét, felszínét. Ezekhez a művekhez azonban nem sok köze van az avantgardista irodalom legjavának, s létüket nem lehet az avantgardizmuson számonkérni, mint ahogy például Zolát sem lehet felelősségre

vonni azokért a kommersz naturalista regényekért, amelyek nem felháborodást, de gyönyörűséget akartak kelteni olvasóikban azzal, hogy a polgárság erkölcsi és elsősorban szexuális feslettségét föltárták.

Kofler kritikájának egy másik alapvető tételével sem értünk egyet. Ő ugyanis, az egy Brecht kivételével minden avantgardista írónak a szemére veti, hogy műveikből hiányzanak a társadalmi momentumok, társadalmi összefüggések és okok. Kétségtelen, hogy Brecht szemlélete közelebb áll a miénkhez, mint a többieké, s a *Mutter Courage*-ban vagy *A Rettegés Birodalmában* csakugyan nagy és hiteles történelmi-társadalmi panorámát feszít ki élénk. De annyi társadalmi momentum, mint mondjuk a *Dreigroschenoper*-ben még tuatnyi polgári szerző munkáiban is akad; gondoljunk csak *A pestisre* (Camus), *A félelem éjszakájára* (Salaerou), *Az ügynök halálára* (Miller), az *Orfeusz álászáltra* (Williams), az *És a halottak újra énekelnekre* (Frisch) és így tovább. Az a benyomása az embernek, hogy Kofler mindössze két-három mű alapján vonta le konklúzióit; az mindezenre erre vall, hogy Kafkán, Joyce-on és Beckettten kívül egyetlen író művét sem elemzi alaposabban, s a közismert avantgardista írók közül nem hogy nem analizál, de szinte meg sem említi másokat.

Abban azonban mégis igaza van, hogy valami „társadalmi” momentum csakugyan hiányzik a modern polgári avantgardista művekből. Csakhogy nem, vagy nem elsősorban az események társadalmi gyökerei és okai hiányzanak, mint ahogy ő föltételezi, hanem: a cselekvés, és általában az élet társadalmi céljai.

Hiányzanak belőlük, mert a mai polgári irodalom, és általában a mai polgárság, megtagadva évszázados hagyományait, már nem a társadalmi cselekvés, nem a társadalmi haladás síkján keresi az emberi problémák megoldását. Nem ott keresi, mert úgy érzi, hogy mindazt, amit a társadalmi-gazdasági haladás egyáltalában megadhatott, már megadott neki. Gazdagságot, hatalmat, csaknem korlátlan élet-s cselekvési lehetőséget. A továbbhaladás már csak az amúgyis meglevőt és a fölöslegesen gyarapítja (hogy a társadalmi haladásban rejlő nagyon is reális veszélyeket ne is említsük ezúttal).

A társadalmi haladásba vetett hitet azonban nem sikerült és nem sikerül a polgárságnak csak úgy minden további nélkül életéből és tudatából kiiktatni. Mert e hit kezdettől fogva leglényege, vezéreszméje volt világnézetének, hajtómotorja évszázados harcainak, értelmét, tartalmát adó princípiuma életének. Olyannyira, hogy mihelyt megrendül ez a hite, mihelyt nincs

miért küzdenie, nincs mit a jövőtől várnia, egyszeriben összeomlik hagyományos szemlélete, összekuszálódik értékrendszere, derékba törik cselekvő lendülete, értelmét, tartalmát veszti élete. Ezzel a világnézeti—lelki—erkölcsi válsággal küzd immár évtizedek óta a polgárság; s ebből a válságból keres kiutat a polgári művészet, irodalom és gondolkodás. Azt kutatják — a szó szoros értelmében vett lázas sietséggel és buzgalommal —, hogy egyáltalában lehetséges-e újra lendületet, célt, tartalmat adni a történelmi—társadalmi fejlődésből kiszakadt, vagy ahogy ők mondják: e fejlődés végső pontjára érkezett, s immár a teljes időtlenség és magányosság állapotában lebegő emberi életnek.

Nem az elidegenedés általában (a Kofler által gyakran emlegetett elgépiesedés, nagyvárosiasulás, eltömegesedés, az emberi viszonyok eltárgyasulása stb. stb. inkább a tízes—húszas évek expresszionista korzakának és irodalmának volt alapvető élménye és forrása), hanem az elidegenedésnek e sajátos formája: a történelmi—társadalmi lendületet veszített, az időtlenség légterébe került élet élménye a mai avantgardista irodalom legfőbb forrása és meghatározója.

Erre vallanak, sok más mozzanat mellett, az avantgardista irodalomnak még műfaji, formai, stílári jegyei is. Hogy csak egyet említsünk a sok közül: ahogy az osztály világnézetéből a történelmi fejlődés hite, úgy hullott ki az irodalmi művekből az idő dimenziója. A hagyományos polgári irodalomban dúsan, bőven, szinte érzékelhetően áramlott, hömpölygött az idő. A nyitott műfajok jellemezték a kort. Hosszú regények, amelyekben a cselekmény szálai messze túlkigyóztak a zárófejezeten s beleszövédket a történelmi folytonosságba; az életfolyamat egy-egy mozzanatát meglevenítő zsánerképszerű és epizodikus novellák, vagy a maguk is már-már regénnyé nyúló elbeszélések; a cselekvényt a tragikus szakadásig soha el nem vivő, a feszültséget végül is föloldó középfajú drámák. — Az utóbbi évtizedek avantgardista műveiben mindennek pontosan az ellenkezőjét találjuk. Nem egy folyamat középső, a múltba és a jövőbe átmosódó szakaszát mutatják be, hanem egy folyamat lezárulását, utolsó pillanatát. Azt a pillanatot, amelyben az életlendület beleütközik valami elháríthatatlan akadályba, vagy megtorpan egy szakadék szélén, viszszahőköl valami borzalom elől, elpusztul valami szörnyű kataklizmában.

Többnyire már a regény vagy a dráma első soraiból kiderül (nem a nagylélegzetű regény, hanem az egyetlen drámai pontra koncentrált kisregény, s nem a középfajú

dráma, hanem a történelem sorát végül is kegyetlenül és erőszakosan szét tépő tragédia a kor reprezentáns műfaja), hogy a hős egy ilyen tragikus határhelyzetbe, situation limite-be került. „Valaki megrágmazhatta Josef K-t, mert anélkül, hogy bármit is elkövetett volna, egy reggel letartóztatták” — kezdi Kafka *A per* című regényét. Miller ügynöke lassabban eszmélkedik, de végül is rádöbben, hogy hamis eszmények után futott egész életében; Wilder hősei a teljes polgári jólétből egyszeriben a világot végpusztulással fenyegető új jégkorszakba kerülnek bele; Camus Caligulája beletévelyedik abba a felfedezésébe, hogy a Földön semmi sem tiszta, nemes és maradandó; Tennessee Williams félkegyelmű lányának feje fölül lebontják a házat, s így immár végleg menedék nélkül marad a világban; Ionesco kispolgár hőse egyszeriben azon veszi észre magát, hogy teljesen egyedül maradt, mert mindenki orrszarvúvá változott körülötte; Beckett egyik darabjának még a címe is azt jelzi, hogy a „játzsma vége”; az emberi—polgári életforma összeomlása a témája.

Hova, mire jutnak az avantgardista művek e tragikus határhelyzetbe került hősei? Kafka alteregói, reményüket veszítve, elpusztulnak; Willy Loman az öngyilkosságba menekül; Wilder új Ádáma valamilyen bizonytalan küzdve-küzdj hitből merít erőt; Williams félkegyelmű és szeretetre szomjazó hőseit elpusztítja az „egészségesek” társadalma; Caligula, az emberi lélek és méltóság szikráját kutatva, halálra kínozza barátait, s tébolyában végül a távoli, tiszta Hold után nyargal hegyen-völgyön át; Beckett hősei csak várnak és várnak a maguk sem tudják mire; Ionesco Bernard-a megpróbál ember maradni az állattá aljasult emberek között, öreg házaspárja azonban, mivel nem sikerült megfejteniök az élet titkát, a világítótoronyból a tengerbe veti magát. S ha tovább sorolnánk a példákat, megtalálnánk „a modern sztoicizmusnak”, „az élet vállalásának”, „a szakadékba ugrásnak”, „az örök tradíciókba kapcsolódásnak”, „a komplexusok oldásának”, „a mítoszok újraélésének”, s az ezekhez hasonló divatos, javarészt menthetlenül zűzkútba vezető polgári megoldáskísérleteknek egész skáláját.

Mi a teendők mindezek láttán? Annak megállapítása, hogy az avantgardista írók és polgári gondolkodók megoldáskísérletei egymásután vallanak kudarcot, hogy a társadalmi fejlődésből és közösségből kiszakadt, az időtlenségben és magányosságban lebegő emberi életnek nem sikerült még értelmet s tartalmat találniok: mindez önmagában még semmiképpen sem elegendő.

S az embert és társadalmat, jelent és jövőt harmónikus összekapcsoló klasszikus irodalom nosztalgikus emlegetése (Kofler hajlamos erre a rokonszenves gyöngeségre) bizonyára nem oldja meg a kérdést. Nem néhány esztétikai elvet, hanem egy élet-szemléletet kell szembeállítanunk az említett írókkal és gondolkodókkal; azt kell velük szembeállítani, amit ők megtagadtak: a társadalmi-emberi haladásba, az élet szakadatlan előbbrejutásába vetett hitet. Csakhogy, s erre éppen a polgárság szemünk előtt lejártszódo válsága figyelmeztet, tudnunk kell, hogy e hit csak akkor adhat tartós célt, értelmet az életnek, ha a pusztai anyagi javak fölhalmozásán túl az emberi megismerés és kiteljesedés végtelen vágyát és lehetőségét is magába öleli.

A társadalmi-emberi fejlődésnek e tágabb értelmezése egyre sürgetőbb és parancsolóbb feladata lesz mostanában gondolkodóinknak, íróinknak. Mert néhány évtizeden belül nálunk nem egyetlen társadalmi réteg, de az egész társadalom abba a helyzetbe kerülhet, hogy az anyagi javak megszerzése önmagában nem ad célt, értelmet, tartalmat életének. Az erkölcs, az új életforma, az új életeszmények körül mostanában felbuzgó viták már minden bizonnyal ennek az igénynek, ennek a feladatnak a fölismeréséből fakadnak.

HANKISS ELEMÉR

Joseph Frank: The Widening Gyre — Crisis and Mastery in Modern Literature. New Brunswick, 1963. Rutgers Univ. Press XIII+278.

A cím Yeats *A második eljövétel* című versének kezdő sorából való:

*Tárguló körben kerengve, csapongva
nem hallja meg már a solymászt a
solyma. . .*

„A felidézett kép — írja Frank a kötet előszavában — számomra a modern kultúra egyik sorsdöntő dilemmáját fejezi ki. Újra meg újra ehhez a dilemmához érkezem el ezekben a tanulmányokban: egy olyan kultúra dilemmája ez, melynek teremtményei mindinkább megtagadják vagy elutasítják a létrejöttükön munkálkodó emberi cselekvő erő valamilyen lényeges aspektusát és mindinkább ki is vonják magukat az irányítása alól. Akár a misztikus képzelet iránti hajlam, illetve a művészet dehumanizálása miatt, akár a szellem lebecsülése és megtagadása folytán, de mindig ugyanannak a dialektikának a működését lehet megfigyelni a modern kultúra egészében: a sólyom már nem hallja meg a

solymászt, illetve a solymász hívása lesz egyre halkabb, egyre elhalóbb” (XI—XII). A modern polgári kultúrának ezt a sorsdöntő dilemmáját Frank az avantgardista újításnak abban a típusában látja megtestesülni, amelyet szerinte a „tér szerű” vagy „térbeli” forma jellemez. Ezzel a problémakörrel a *Spatial Form in Modern Literature* (A tér szerű forma a modern irodalomban) című, valamint az Ortega y Gasset és André Malraux művészetszemléletét tárgyaló tanulmányokban foglalkozik legbővebben. A kötet többi darabjában Thomas Mann *Doktor Faustus*át, Robert Penn Warren és John Peale Bishop irodalmi működését, valamint az új kritika irányhoz tartozó R. P. Blackmur és a polgári liberális nézeteknek megfelelő morális és szociális megfontolásokat érvényesítő Lionel Trilling kritikai munkásságát elemzi.

Frank, aki az összehasonlító irodalomtörténet tanára a rutgersi egyetemen, jó hasznát vette germanista irodalom- és filozófiatörténeti műveltségének. A tér szerű irodalmi formáról szóló értekezésében elsőnek hívta fel a figyelmet az angol—amerikai modern műelemző iskolák kútfejénél álló T. E. Hulme és a szimbolista expresszionista esztétikák egyik stílustipológiai megalkotója, Wilhelm Worringer elgondolásai közötti kapcsolatokra. Ez a tanulmánya, amely már akkor is nagy feltűnést keltett, mikor először megjelent a Sewanee Review 1945-ös évfolyamában, tömören összegezte s egyetlen plasztikus formulában fejezte ki azt a gondolatot, amely a huszadik századi angol—amerikai irodalomkritika egyik fő vonulatát képviselő teoretikusok írásaiban — T. E. Hulme-től, Ezra Pound-tól és I. A. Richardstól kezdve Eliotot, Herbert Readet át az új kriticismus képviselőiig — újra meg újra feltűnik, és kifejti e kritikai irányzat alapvető esztétikai törekvéseit. E teoretikusok számára az irodalmi alkotás esztétikai lényege hol a „mér-tani forma” (Hulme), az „organikus forma” (Read), a vizuális szerkezetséma, a „pattern” és a „tér szerű megközelítés” (Wilson Knight), az „ontologikus megismerés” (John Crowe Ransom és az új kritikaisták általában), illetve a műstruktúrában adott „kontextus”.

Frank tanulmányában a „műelemző” megközelítés is fontos szerepet kap: Pound, Eliot, Proust, Joyce és Djuna Barnes műveit elemezve bizonyítja be, hogy az avantgardista irányzatoknak ebben az ágában alapvető esztétikai funkciót tölt be a „tér szerű forma”. Bemutatja, hogy Proust „az idő és az emlékezés térbelivé változtatására” törekedett, vagyis arra, hogy a jelent és a múltat a „tisztá időben” (egyetlen pillanatban adott konstellációban, illetve az

időn kívül, időtlenül, egy más dimenzióban) ábrázolja. Az időbeliség térbelivé változtatása az alapja az angol imagisták Pound által kifejtett, s a poundi, eliotti ars poetica szerves részét képező képelméletnek is. Pound szerint az tekinthető képnek, ami „az idő egyetlen pillanatában nyújt egyetlen értelmi és érzelmi komplexust”. Ebből ered „az idő és tér korlátaitól való megszabadulás érzete, az az érzés, hogy egyszerűen szinte megnövekszünk, miként történni szokott a legnagyobb művészi alkotások nyújtotta élmény hatására”. Az egyidejűség „térbeli” konstellációjának lehetőségéből származik Eliot elmélete a költő személyiségének az alkotásból való kiküszöböléséről, az értelmi és érzelmi szférák egységesítéséről („unified sensibility”) s az „objektív korrelatív” szerepéről. Rokon ez a felfogás a neotomisták, különösen Maritain művészetszemléletével is, amely szerint a műalkotásnak, eltérően minden más emberi alkotástól, olyan integritása van, amely az arányok harmóniájában jelenik meg, s ezáltal a mű jelentése egyenlő létével, azaz egyéniségként, személyiségként lép fel. A közös ezekben az elméletekben az, hogy a művészi alkotás, a „költmény” esztétikai lényegét a formára redukálják, igaz úgy, hogy közben a formát misztikus módon ható szellemi erőnek fogják fel, olyan „középnek”, melyben együtt van a szokásos értelemben vett tartalom és forma, illetve jelentés és létezés. Ez a felfogás logikus következménye annak az esztétizáló, metafizikus jellegű kiindulásnak, amely a műalkotás, a költőiség és művészség lényegét „tisztán”, minden külső vonatkozástól mentesen próbálja megragadni, majd az így felfogott „tisztá költői, művészi lényegét” teszi meg egy normatív, programként is felhasznált esztétika alappillérvé.

Ezek a programok, Hulme, Pound, Eliot „klasszicista” programjai, alapelveként kezelik a szembefordulást a művészi formanyelv „természetes” — annak érzéki adottságai által meghatározott — korlátaival. Ezekre a korlátokra már Lessing is felhívta a figyelmet, s Worringer nyomán Frank Lessing nagy érdemének tekinti, hogy mintegy ki is jelölte a művészeti ágak végső formanyelvi határait a legáltalánosabb kategóriák, a tér és idő kategóriáinak alkalmazásával. Tény azonban az, hogy ezek a szélső kategóriák olyan ellentétes pólusoknak is felfoghatók, melyek a művészetek formanyelvét érintő, átalakító művészi irányzatok, stílusok szélső orientációs pontjait jelölik meg. Ilyen értelemben kapcsolódik a „tér szerű forma” a sajátos „időbeli” művészet, az irodalom formanyelvének fejlesztését célzó törekvésekhez.

Míg az új kritizmus képviselői egyszerűen csak alkalmazzák a „tér szerű forma” különböző módon megfogalmazott elvét, Frank, a szellemtörténeti iskola hagyományaihoz híven, arra is törekszik, hogy rámutasson a „tér szerű forma” uralmának művelődéstörténeti feltételeire is. Eközben a „tér szerű formát” távolról sem tartja annyira problémátlan jelenségnek, mint az új kritizmus egyik marxista kritikusa, Robert Weimann véli, aki könyvében részletesen foglalkozik Frank említett dolgozatával („*New Criticism*” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle, 1962. 315—318). Frank utal arra, hogy a „tér szerű forma” révén eltűnik a művekből a konkrét időbeliség, a történetiség. Tisztában van például azzal is, hogy Pound *Cantos* és Eliot *Waste Land* című költeményében a múlt és a jelen képeinek „szinkronizálása” a történelmi fejlődés valóságos útjának az ignorálását célozza: „A történelem történetietlenné válik. Az idő többé már nem objektív, kauzális progressziónak érzékeljük, melynek során világosan meghatározott különbség mutatkozik az egyes periódusok között. Az idő így egy olyan kontinuummá változik, melyben kitorlótnak a múlt és a jelen közötti distinkciók. S íme, ezen a ponton meglepő párhuzamot találunk a plasztikus művészetekkel is. Ahogyan eltűnik a vizuális alkotás szférájából a mélység dimenziója, úgy tűnik el a történeti mélység dimenziója a modern irodalom jelentős alkotásainak a tartalmából” (59). Még a maga idealista módján okát is tudja adni ennek a tendenciának: „Mármost éppenséggel az idő annak a mozgásnak és változásnak a feltétele, melyből, mint láttuk, az ember igyekszik kimenekülni akkor, amikor hiányzik az egyensúlyi viszony közte és a kozmosz között” (56). Vagyis a „kozmosz”, az „erkölcsi világrenddel”, a történelem konkrét menetével ellentétbe kerülő ember próbál kilépni az időből és megkapaszkodni egy másik, a történetiséget kirekesztő, vagy csak a felismerhetetlenségig torz vetületeiben ábrázoló dimenzió partjain. A progresszív kritika már régóta felhívta a figyelmet a polgári kultúra krízisének erre a jelenségre, s e tekintetben igen fontosak Lukács György elemzései. Lukács legutóbb is utalt erre a jelenségre Joyce és más avantgardista írók regényeinek alapvetően statikus epikai struktúrájáról — ha úgy tetszik: „tér szerű formájáról” — szólóan (*The Meaning of Contemporary, Realism*. London, 1963. 18). Ámde, úgy érezzük, ő is mint Frank egy stílus-tipológiai koncepció nagyvonalúságának bűvöletében a deskriptív megközelítést többé-kevésbé normatív jellegű koncepcióvá változtatja. A „tér,

szerű forma" ugyanis nem csak retrográd társadalmi mondandójú művekben jelenik meg; általában is jellemzi a modern művészetet, szocialista alkotók művészetét is. Frank konklúziója az, hogy a modern művészet az időbeliség, a történetiség fejében „mitoszteremtő" erőre tesz szert. A „mitoszteremtés" persze egyaránt jelentheti a kor képvilágának az emberi, művészi haladást célzó szándékkal történő újraalkotását és a művészet retrográd, miszticista szellemű értelmezését. Frank inkább az utóbbira hajlamos, s így válik az avantgardista tendenciák esztetizáló, misztikus, dekadens iskoláinak apológiájává.

SZILI JÓZSEF

Wilhelm Enrich: Zum Problem der literarischen Wertung Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Klasse der Literatur, 1961. 18.

A kisterjedelmű, de tartalmas tanulmány azt a kérdést feszegeti, lehetséges-e irodalmi értékelés. Croce tudvalevőleg tagadta általános érvényű törvények létezését, azzal az indoklással, hogy minden műalkotás saját törvénynek hódol. Egy fél-század óta azonban a történelmi relativizmus szemben ismét kötelező mértéket kezdünk keresni. Emil Staiger „a mű összes mozzanatainak stilisztikai egybehangzásában" lát ilyen mértéket. Ez azonban nem kielégítő mérték, hiszen ennek egy átlagos bűnügyi regény is megfelelt. Wilhelm Kayser tehát kiegészíti a tételt azzal, hogy „az egybehangzó művek közül azok értékesebbek, amelyek egysége nagyobb feszültségeket hangol egybe". Ilyen feszültségek a New Criticism szerint — az ambivalencia, paradoxia, ironia stb. Ezeknek köszönhető, ha az ábrázolt dolgok a maguk komplexségében jelennek meg, s a mű a mélység benyomását kelti. A giccs pl. sokakra nagy hatást gyakorol, de értéktelen, mert összetettség nélkül mutatja a jót és a rosszat, s a differenciált tudatú olvasó pedig az ilyen egyértelmű ábrázolást hazugnak, elrajzoltnak érzi. Az érték és az értékelés tehát az alkotó és befogadó mindenkori tudatától függ. A primitív olvasó a giccsot igaznak és nagyszerűnek véli, a differenciált olvasó viszont hazug játéknak vagy érthetetlen csinálmánynak. Az értékelés azon múlik tehát, hogy a kritikus tudati fejlettsége egyszínvonalú-e a művel vagy sem; ettől függ, hogy a műben észlelt disszonanciákat és töréseket a mű egységesen ambivalens struktúrájából fakadónak fogjuk-e fel, vagy valóban a mű hibái,

amelyek nem álltak össze egységes struktúrává. Minden művészi kifejezés egy bizonyos lét- és tudatfokon születik; ezt kell megértenünk, hogy amazzal felfogjuk. A főntebb említett esztétikai kritériumok értelmetlenné válnak, ha a lét- és tudatfoktól absztrahálva, minden műre alkalmazni próbálják őket. Megeshetik pl. hogy az egyértelmű töretlen kifejezés értékeeseb, mint az összetett, a mai irodalmi kritikában ismert értékkritériumokat el kell hát helyezni az emberi lét és tudatfokok fenomenológiájában, amelyeknek bizonyos stilisztikai jelenségek felelnek meg. Csak egy ilyen fenomenológia segítségével deríthető ki, mi sikerült egy bizonyos fokon belül, mi nem; így lehetővé válik az irodalmi művek rangsorának megállapítása is. Elméletét a szerző végül Thomas Mannból, Goethéből és Kafkából vett idézetek szubtilis elemzésével igyekszik illusztrálni. Érdekes finom fejtegetés, amely azonban végső soron a relativizmust igazolja azzal a felfogásával, hogy minden lét- és tudatfoknak más stílus felel meg.

K-S A-r

Mikuláš Bakoš: Problémy literárnej vedy včera a dnes (Az irodalomtudomány problémái tegnap és ma). Bratislava, 1964. SAV, 391.

Mikuláš Bakoš a mai szlovák irodalomtörténetírás egyik legjelentősebb alakja; új irodalomelméleti és módszertani szempontok alkalmazásával elemzi a szlovákok s a külföld irodalmát.

Nemcsak előidéinel, hanem még számos kortársánál is annak az irodalomszemléletnek vagyunk a tanúi, amely a XIX. századi, valamint a XX. század eleji szlovák történelmi és általános kulturális fejlődés eredménye; ez az irodalomtörténetírás az irodalmat elsősorban társadalmi-politikai funkciója szempontjából elemezte, értékelte és magamagát is annak a nemzetépítő harcnak a tényezőjeként tartotta számon, amely kifelé a nemzetiségi elnyomás ellen küzdött, befelé pedig a széles tömegek nemzeti öntudatát akarta kiépíteni és megerősíteni. A szlovák polgári értelmiség hosszú nemzedékeinek ezt a szemléletét bizonyos mértékig az 1945 után felnőtt fiatalok is átvették; itt talán nem kell említést tennem arról, hogy az irodalomszociológiai szempontnak a hazai hagyományokban játszott központi szerepe a sematikus dogmatizmus korszakában milyen káros hatással volt a közvéleményre, az olvasóközönségre is. Mutatis mutandis még nacionalizmusa is termő talajra talált a negyvenes évek végének s az ötvenes évek ele-

jének a művészetek fejlődése szempontjából amúgyis kedvezőtlen viszonyai között.

Mikuláš Bakoš viszont a harmincas évek elején Jan Mukařovský tanítványa volt a pozsonyi egyetemen; professzora útmutatása nyomán sajátította el az orosz formalisták s a cseh strukturalisták irodalomszemléletét és módszerét. Ennek a vázolt szlovák viszonyok között az volt az óriási jelentősége, hogy az irodalom művészetjellegét hangsúlyozta, szembeszállt a szociológiai s a pszichológiai szempontok egyoldalú érvényesítésével s így új irányba terelte az eladdig meglehetősen egyoldalú szlovák irodalomtörténetírást és kritikát. A strukturalizmusnak a harmincas években hirdetett tétélei fenntartás nélkül ma már nem alkalmazhatók;¹ de művészetközpon-tú szemlélete és módszeres eljárásai a marxista irodalomtörténetírásnak is fontos szolgálatot tehetnek. Mint nemzedéke oly sok tagjának, Bakošnak is át kellett jutnia a sematizmus korszakának útvesztőjén; e könyve viszont arról tanúskodik, hogy az alapállást, amelyből az irodalmat kora ifjúságától kezdve megközelítette, most sem adta fel. Megmaradt az irodalomnak mint művészetnek a vizsgálati szempontja és módszerei mellett, de úgy, hogy e szempontot és módszereket a gazdasági-társadalmi fejlődés egyidejű vizsgálatával hozza összefüggésbe. Bakoš érdeme, hogy a marxista szlovák irodalomtörténetírásban megadta az irodalomnak s egyes műveinek is a maguk művészi rangját, s így olyan fiatal kutatókat tudott felnevelni, akik már a dialektikus és történeti materializmus álláspontján, de ugyanakkor az irodalomnak mint szuverén művészetnek a törvényszerűségeit szem előtt tartva folytatják kutató munkájukat.

A kötet a szerző rövidebb lélegzetű tanulmányainak gyűjteménye; nagy többségük bírálat. A tanulmányok kisebb részben a harmincas-negyvenes, nagyobb részben az ötvenes-hatvanas évekből származnak; tehát egy-egy témakörben lehetővé teszik azt is, hogy szerzőjük fejlődését, szemléletének alakulását kísérhessük figyelemmel. A kötet szemelvényeinek tanúságtétele alapján Bakoš állásfoglalásaiban nincsen nagyobb törés; az irodalom társadalmi jelentőségét éppúgy hangsúlyozza pályája kezdetén (*Problémy sociologie literatury* — Az irodalom szociológiájának problémái — 13–22. 1943.), mint ahogyan elsősorban az irodalom a kritika műhelykérdései érdeklik akkor is, ha egy harcos szocialista kritikusról ír méltatást (*Július Fučík ako literárny*

kritik — J.F. mint irodalmi kritikus — 284–253, 1951.).

A kötet négy nagy fejezetre tagolódik ugyan (A művészet s a társadalom viszonya; Az irodalomtudomány módszereinek fejlődéséből; A szlovák irodalom és irodalmi kritika fejlődéséhez; A szlovák s a cseh irodalom kapcsolatairól), mégis két alapvető problémára igyekszik választ adni. Bár címében ott szerepel a „tegnap” szó, a szerzőt elsősorban mégis a ma érdekli; a XX. század művészetének s a korszerű irodalomszemléletnek alapvető problémái határozzák meg kutatásainak irányát. Már említettük, hogy mint kutató az irodalomnak, a művészetnek a rangját akarja visszaállítani az előző nemzedékek funkcionális szemléletével szemben; ugyanígy áll ki azok mellett a törekvések mellett, amelyek a XIX. századból itt maradt és kerékkötővé vált konzervatív-művészi irányokkal és kifejezőmódokkal szemben a mi századunk sajátos formavilágát keresik. Rá tud tapintani korunk néhány lényeges kérdésére; ebből a szempontból *A szocialista irodalom törvényszerűségeinek problémája* (61–65) c. tanulmánya a legérdekesebb. Azt hangsúlyozza (s megállapításai nemcsak a cseh és a szlovák irodalomra érvényesek), hogy századunk húszas-harmincas éveiben éppen az ideológiai szempontból is haladó művészek voltak azok, akik a hagyományos formákkal szembeszállva új kifejezőmódokat kerestek. Bakoš erő-lyesen támadja azt a nézetet, amely a modernista (avantgard) törekvéseket csak a széthulló polgári társadalom válságjelenségeinek látja; azok, akik az expresszionizmustól kezdve a futurizmuson s a vitalizmuson át egészen a poétizmusig s a szürrealizmusig e különböző művészi módszerek és stílusirányok híveinek vallották magukat, igen sok esetben a forradalmi ideológia képviselői voltak. E forradalmi ideológia mint tömegeket mozgató erő (64) századunk korszerű művészetének egyik jellemző vonása. A másik: több irányzat színes koegzisztenciája. Minden kornak megvan a maga jellegzetes stílusa: renaissance, barokk, romantika, realizmus, stb. A mi korunké; a többszínűség. „Természetesen, a sítlusoknak nem mechanikus, passzív koegzisztenciájáról van szó. A szocialista művészetben úgy használják fel, válogatják össze és alakítják át — miközben átfedik és összekombinálják — az alkotás gazdag lehetőségeit, hogy a jelen szükségleteit elégítsék ki. Tehát nemcsak koegzisztencia ez, hanem ugyanakkor nagy történelmi szintézis. Az egész megelőző fejlődés történeti stílusainak széleskörű ismerete, valamint az is lehetővé teszi ezt, hogy a mai kultúrának már nincs regionális

¹ Vö.: Kritika, 1963. 3. sz. 50–54.

² Literatúra a nadstavba. Bratislava, 1960. 309.

korlátozottság; ma általában minden kor és minden nemzet kultúrájának az időben és földrajzilag legtávolabbra eső művészi kultúráknak az értékei is hozzáférhetők. Mindez a művészi kifejezőmódnak a forrásait is ihletőit rendkívüli módon teszi gazdaggá és széleskörűvé.”

Bakoš világosan látja tehát korunk nagy fejlődési perspektíváit, de ugyanakkor a múltból ránk maradt a még megoldásra váró problémáit is. Rámutat, hogy a polgári társadalmi rend örökségeként ma még milyen nagy szakadék van a közizlés és a modern művészi törekvések között (*A művészet a mai társadalomban*, 30–33, 1948.), megszüntetése az iskola (*Estétikai nevelés a középiskolában*, 34–43, 1948.) és az osztályharc egyik legfontosabb feladata. De nemcsak általánosságban szól korunk művészetének problémáiról; széles történeti vizsgálódásokba ágyazottan és világirodalmi perspektívával mutatja be magának a szlovák irodalomnak a problémáit is. Világosan látja az *ütemeltelődést* a nyugati, a kelet-európai s más irodalmak fejlődése között (16).

Az irodalomtudomány módszereiről szóló fejezetben igen figyelemreméltó amit a kritika s az irodalomtörténetírás viszonyáról az 1960-i athéni nemzetközi esztétikai értekezlet alkalmából mondott (184–187): — itt tagadja azt az álláspontot, amely szerint az értékelés csak a kritikus feladata s az irodalomtörténésznek mindössze a tényeket kell rögzítenie. Az értékelés az irodalomtörténésznek is kötelessége; ha mással nem: a művek kiválasztásával. Minden irodalmi műnek kétféle: aktuális és történeti értéke s ebből a szempontból három aspektusa van: a) a *történeti-genetikus érték*, amely a mű objektív létjogosultságát (értelmét) állapítja meg az eredeti történeti összefüggésben; b) a *fejlődéstörténeti érték*, vagyis hogy mit jelent a mű a művészeti alkotómunka belső fejlődése szempontjából (történeti poétika); c) viszont a műalkotás a társadalmi, a korviszonyok változása következtében új létjogosultságot, értelmet kap, — ez a mű állandóan változó *aktuális értéke* (184–185). „Az irodalom (s általában a művészet) történeti kutatása csak akkor jut el tudományos színvonalra, ha a múlt feltárása közben sikerül egyesíteni mind a három aspektust s az irodalmi művet 1. genezise (a szerző társadalmi, irodalmi és egyéni pszichológiája), 2. struktúrája (az irodalmi művek objektív tulajdonságai) és 3. társadalmi funkciója (az irodalmi műveknek a társadalmi tudatban való konkrétiációja) szempontjából sikerül interpretálni. Mint az irodalmi processzus negyedik aspektusa és negyedik «dimen-

ziója» járul ehhez hozzá a hazai irodalom más irodalmakhoz fűződő kapcsolatainak összessége.” (202)

Bakoš általános elméleti és speciális szlovák irodalomtörténeti fejtegetéseihez így kapcsolódik a komparatiztika szempontja. Az összehasonlító irodalomtörténetet — nagyon helyesen — nem tekinti különálló diszciplinának, viszont szervesen illeszti bele vizsgálataiba a komparációt. Igen elgondolkodtató, ahogy a szlovák szürrealisták bemutatásával kapcsolatban alkalmazza ezt a módszert; ebből a szempontból figyelemre méltóbb könyvének negyedik fejezete, amelyben a cseh és a szlovák irodalom viszonyát vizsgálja. Az általános összehasonlító irodalomtörténet szemszögéből is fontos, amit a cseh F. X. Šaldának a szlovák irodalomhoz fűződő viszonyáról ír (315–320). Šaldának sokan a szemére hányták, hogy nem a szokott módon értékeli a szlovák irodalom jelenségeit. Bakoš szerint minden kritikus és irodalomtörténész abból a struktúrából kiindulva ítéli meg, illetőleg abba a struktúrába helyezi bele a másik irodalomból hozzá eljutott, általa megismert műveket, amelyeknek az ő szempontjából van esztétikai élményt adó funkciója. „Azt az irodalmi művet, amely az egyik irodalomban az «avantgardizmusnak», a megszokott formák mellőzésének a benyomását kelti, a másik irodalomban automatizáltnak, időszerűtlennek, túlhaladottnak foghatják fel és viszont” (315–316). „A másik környezetbe lokalizált műalkotásnak más értelme, más funkciója van...” (317).

Ezekről az általában érvényes megállapításokról eltekintve Bakoš nézetei magának a cseh és szlovák irodalomnak a viszonya szempontjából is jelentősek. Élesen szembeszáll Albert Pražáknak azzal az álláspontjával, amely a szlovák irodalmat mindössze a cseh mellékágának tekinti (327–330); e vitáirában elsősorban azért támadja meg a polgári „csehszlovákizmus” legjellegzetesebb képviselőjét, mert Pražák Bakoš szerint nem mint két sajátos művészi struktúrát veti össze a két irodalmat, hanem külsődleges, idegen szempontokat érvényesít ott, ahol elsősorban a művészi, esztétikai szempontok érvényesítésére volna szükség. A nyelvileg és a közös hagyományok szempontjából oly sok szállal egybefűzött cseh és szlovák irodalmat nem politikai, ideológiai vagy éppen területi, hanem csakis irodalmi-művészi szempontból kell összevetni; közeledniök és egyesülniök is művészi-ideológiai síkon kell.

Bakoš két ízben is fölveti a szlovák és a magyar irodalom kapcsolatának kérdését (326, 341) s igen helyesen hangsúlyozza: — nem vitás, hogy a több évszázados

együttélésnek művészi-irodalmi következményei is vannak. Bakoš külön érdeműl tudjuk be, hogy ezt már 1938-ban, tehát már akkor kiemelte, amikor a két irodalom kapcsolatainak kutatása gyermekcipőkben járt. Annál sajnálatosabb, hogy sajátos strukturális-szociológiai módszerét ő maga nem alkalmazta erre a tárgykörre s hogy a magyar–szlovák kapcsolattörténeti kutatást nem kísérte a továbbiakban nagyobb figyelemmel; még 1962/63-ban is csak Pavel Bujnáknak és Rudo Uhlárnak a maguk idejében úttörő, de mára mind módszerük, mind eredményeik révén elavult tanulmányait említi, amikor a szlovák irodalom magyar vonatkozásainak kutatását sürgeti.

Az talán már az eddigiekből is kitűnt, hogy Bakoš fejtegetéseivel a legtöbb esetben egyetértünk. Csak itt-ott akadnak apróbb ellenvetéseink. Például: Mi a magunk részéről nem állítanók, hogy Kolárnál tisztán irodalmi szempontok voltak döntők akkor, amikor saját irodalmi műveinek nyelvről volt szó (90). Már többször kifejtettük, hogy csehnyelvűségével a szláv kulturális kölcsönösség-eszme mellett milyen mértékben kapcsolódott bele a szlovák protestánsoknak Bakoš által is több ízben említett nyelvi, végső fokon mégiscsak egyházias jellegű hagyományaiba. Miért nem ismeri a közvetlenül az 1918 után keletkezett szlovák költészet a vers- és a mondatrombolás futurista és dadaista módszerét? (232) Nyilvánvaló, hogy abban az ütemeltolódásban van meg ennek az oka, amelyre Nyugat- és Kelet-Európa viszonylatában maga Bakoš hívja fel a figyelmünket (16). Azt viszont talán mégsem lehet teljesen aláírni, hogy a modern (avantgard) költészet betörését mindössze a szürrealisták hajtották végre a szlovák irodalomban s hogy az előttük levők csak a kraskói (szimbolista) hagyományt folytatták (223). Bizonyos, hogy Krasko és Roy ütötte meg a modern költészet alaphangját s bizonyos az is, hogy a szimbolizmus, sőt az impresszionizmus is „modern” költészet volt annak a közönségnek a szemében, amely még 1918 után is nagyjából a romantikus ízlésnél tartott. Az az erjedés tehát, amely a XIX. századi hagyománnyal szemben valami újra törekedett, kétségtelenül Krasko és Roy nemzedékével indult meg századunk első éveiben. De a *nemzeti felszabadulás élménye* 1918-ban, illetőleg a húszas évek elején mégiscsak döntő lökést adott az akkor fiatal költőnemzedéknek abból a szempontból, hogy szinte válogatás nélkül habzsolják az új európai költészet szépeit, azt, amitől addig többé-kevésbé el voltak zárva. Hogy ez egy Kréméry, egy

Smrek, egy Lukáč, egy Beniak részéről mégsem történt olyan merész módon, mint pl. a cseh avantgardistáknál, az részben a szlovák közízlés rendkívül nagy elmaradottságával magyarázható. Mi úgy véljük, hogy mégiscsak ez az első háború utáni nemzedék végezte el a modern költészet úttörésének forradalmi feladatát, — nélkülük a szürrealisták fellépése éppúgy elképzelhetetlen volna szlovák viszonylatban, mint a DAV-é, vagy az 1945 utáni szocialista költészeté.

Miben gyökerezett az a közízlés, amely ellen a háború utáni modern irodalom: költészet és kritika fölvetette a harcot? Bakoš minden esetben (pl.: 223, 324–326, stb.) Hviezdoslav költészetét, sőt egy helyen „Hviezdoslavnak és *iskolájának*” tagjait (a kiemelés tőlem, 324) jelöli meg a modernnek ellenfeleként: szerinte ez az az ízlés, amely ellen a szlovák „modernisták”-nak a XX. század elején küzdeniök kellett. Mi nem hisszük, hogy a szlovák irodalom nagy magányosa 1920–21-re közízlést, mégpedig konzervatív közízlést teremtett. Igaz, hogy Hviezdoslav a húszas években rendkívül nagy tekintélye ellenére sem volt népszerű költő. A fiatal „moderneknek” nem a hviezdoszlavi hagyományt kellett leküzdeniök, hanem az elkésettlen még mindig ható Stúr-epigonok álromantikáját, puritán egyháziasságát (pl.: ellen-szenv a szerelmi költészettel szemben). Annakidején, a hetvenes évek elején az ifjú Hviezdoslav is harcolt az ellen az elmaradott, a nemzet fejlődését fékező ízlés ellen. De ne csak a cseh Lumírnak és körének a rokonvonásait hangsúlyozzuk benne (324)! Hviezdoslav éppen a látókörtágítás céljából tudatosan nyúlt idegen szépségekhez (a cseh, a magyar, a német irodalomhoz, Shakespeare-hez, stb.), hogy így termékenyítse meg a maga költészetét. Voltaképpen századunk első évtizedeinek „modernjei” sem tettek mást. A lényeg egy: ők is sajátosan egyéni, szlovák módon illeszkedtek bele az egyetemes európai irodalom koncertjébe.

Mi az oka annak, hogy a szlovák közönség ízlésére többé-kevésbé még az 1918 utáni években is a romantika ütötte rá a bélyegét? Egy helyen már céloztunk rá, hogy a romantika nemcsak a szlovákoknál, hanem egész Kelet-Európában tovább él, mint a francia, a német, olasz, angol vagy éppen az orosz irodalomban.³ Szlovák viszonylatban Bakoš is hangsúlyozza ezt, de a múlt század hetvenes éveinek végére teszi a romantika és a realizmus korszak-

³ A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről. (XX. század). VF, 1962. 4. sz. 493–494.

határát (347). Szerintünk itt egy kissé mereven követi, illetőleg veszi át a múlttól a korszakhatár sablonos megállapítását. A romantikus nép- és műtszemlélet, az epikus cselekmény romantikus fordulatai, a romantika szélsőséges és idealizáló emberábrázolási módszerének nem egy vonása, a Stúréktól örökölt versformák, stb. még akkor is élnek és hódítanak, sőt uralják a közízlést, amikor a „hivatalos” irodalomtörténetírás már régóta a realizmus koráról beszélt s amikor a lírában már fel-felhangzottak az impresszionizmus vagy a szimbolizmus hangjai is. Stíluskeveredés tanúi vagyunk ebben a korszakban is, ami éppen a fejlődés fáziseltolódásai miatt jellegzetesen kelet-európai jelenség.

Bakoő könyvének a mondanivalójának jelentősége nemcsak a szlovák irodalomtörténetírás szempontjából nagy; nekünk is érdemes megismerkednünk vele, hiszen az irodalomelmélet s a kutatási módszer szempontjából csaknem azonosak a gondjaink.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Dictionnaire de littérature contemporaine
Paris, 1963. Éd. universitaires, 687.

Második kiadásban jelent meg Pierre de Boisdeffre és kívülé még tizennégy tudományos munkatárs közreműködésével a fenti című irodalmi segédkönyv, mint afféle szépirodalmat népszerűsítő, propagáló hasznos kiadvány. Figyelmet érdemelnek a szerkesztésnek az előszóiban felüntetett szempontjai, valamint az egybeállításnak ötletes, praktikus módja. Csak jelenkorunk — tehát a XX. század — francia, illetve francia nyelven író szépiróival foglalkoznak a szerkesztők, lehetőleg olyanokkal, akik ebben a században születtek, vagy legalább is irodalmi munkásságuk kezdete ebbe a századba esik, a legtöbbjük ma is él, a halottak pedig vagy csak a közelmúltban, vagy fiatalon, a háborús események következtében haltak meg. A kiadó és a szerkesztő a legnagyobb tárgyilagosságra törekedett, munkatársait a legkülönbözőbb világnézeti régiókból verbuválták — a katolikus La Croix-tól a szélsőbaloldali Les Lettres Françaises-ig. Mindjárt hozzátéhetjük: ez a törekvés amennyire tiszteltre méltó, épp annyira vitatható is, amennyiben növeli a több munkatársú lexikon-szerkesztésnél egyébként is óhatatlanul jelentkező egyenetlenségeket, aránytalanságokat.

A könyv két részre oszlik. A százegy-néhány lapnyi rövidebb első rész rövid, magvas esszéik formájában általános képet nyújt a XX. század francia irodalmáról, annak külföldi kapcsolatairól, irodalmi

díjairól, regényéről, költészetéről drámájáról, a kritikai irodalomról és a jövő fejlődésének lehetőségeiről. — A testesebb második rész ábécé sorrendben 140 írórt ismertet Raymond Abelliotól a belgiumi születésű Pol Vandromme-ig.

A módszer itt a következő: a cikkely élén az író fényképét közlik, következik rövid életrajza, műveinek felsorolása s a vonatkozó bibliográfia. Ezután rátérnek a tulajdonképpeni ismertetésre, amely inkább leíró és jellemző jellegű, mintsem értékelő. Az értékelést az írók legtöbbjénél a róluk szóló kritikák legjellemzőbb sorainak szemelvényes közlése pótolja.

Az anyag bősége és zsúfoltsága indokoltá teszi, hogy mi magunk is a fenti módszert követve az értékelés, bírálat, kritizálás helyett inkább csak a könyv egyszerű ismertetésére szorítkozunk. Ellenkező esetben óhatatlanul beleesnénk a lexikonkritikusok szokványos hibájába, amely kimerül a cikkelyek hosszának szinte centiméterrel való méricskélésében, a tartalmi és terjedelmi aránytalanságok felhánytorgatásában. Erre, mint kívülállók, nem is érezhetnők magunkat jogosultnak; benne kelne élnünk a francia irodalmi élet eleven sodrában ahhoz, hogy kellőképpen mérlegelni, bírálni tudjunk. Viszont ebben a kiadványban éppen azt értékelhetjük leginkább, hogy ügyes, áttekinthető szerkesztése, az egyes részek könnyed, elegáns, mindenfajta felesleges tudálékosságtól mentes megfogalmazása révén a kívülálló idegen számára is kellő bepillantást nyújt a francia irodalmi élet kavargó forgatagába. De éppen mint kívülállók joggal hiányolunk a kötetből néhány világirodalmilag is számontartott nevet, mint például Maurois-ét, Tzarát.

KUNSZERY GYULA

Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts „Aktion”.
Hrsg. von Paul Raabe. München, 1964, Deutsche Taschenbuch-Verlag, 386.

A Marbach am Neckar-i Schiller Nationalmuseum az újabb német irodalom kutatásának is tüzehelye. Dr. Paul Raabe egyik munkatársával együtt rendezte meg néhány évvel ezelőtt az eddig legteljesebb expresszionizmus-kiváltást, amelynek gazdag katalógusa az expresszionizmusra vonatkozó irodalom jeles összefoglalása. Ugyancsak a szerző összeállításában jelent meg az expresszionizmus folyóiratainak és gyűjteményeinek katalógusa, az ő szerkesztésében és kommentárjaival folyik a német expresszionizmus — bizvást mondhatjuk — legjelentősebb folyóiratának, Franz Pfemfert Die Aktionjának fotó-

mechanikus úton történő új kiadása. A jelen kötet a folyóirat első nyolc évfolyamának (1911–18) legjellegzetesebb írásait adja antológia formájában. A szerkesztő ügyelt arra, hogy az irodalmi irányzat sokszínű és változatos képét helyesen és arányosan mutassa be. Nem témakörök szerint csoportosította az anyagot, hanem a szigorú időrendet követte csupán, így — dióhéjban — látható a folyóirat, s vele az irodalmi expresszionizmus fejlődésének folyamata. Jól kibontakozik az anyagból az oly igen érdekes egyéniségű Franz Pfemfert szellemi arculata is. Paul Raabe rövid, de igen tartalmas előszavában jellemzi az expresszionista irodalmi irányzatot, megjelöli eredőit, helyét a német szellemi élet folyamatában, kiemeli éles szembenállását a vilmosi Németországgal, a háborúval, kapcsolatát más országok hasonló mozgalmaival. Mivel Pfemfert és lapja az 1918-as forradalom után szinte kizárólag a politika szolgálatába állt, az antológia tovább sajnos nem követi sem a szerkesztő, sem lapja történetét, noha kétségtelen, hogy az még az expresszionizmus elhalása után is hosszú évekig jelentős tényezője volt a weimari köztársaság életének. Számunkra különösen azért érdekes ez a korszak, mert a magyar baloldali emigráció nem egy tagja bekapcsolódott ekkor Pfemfert lapjának munkájába. Még elvégzendő irodalomtörténeti feladat egyébként annak a hatásnak a vizsgálata, amelyet Franz Pfemfert lapja a magyar aktivizmus kibontakozására gyakorolt. Kassák Tettje és Mája elképzelhetetlen a Die Aktion és a Der Sturm nélkül. Az ízléses, olcsó és áttekinthetően szerkesztett antológia kiadása arra is figyelmeztet bennünket, hogy a mi irodalomtörténeti forráskiadványaink szerkesztői is talán még szélesebb körre terjeszthetnék ki hasonló tevékenységüket.

A kötetet a Die Aktion teljes szerzői névsora, a kötetben szereplő szemelvények és metszetek alkotóinak rövid biográfiája és bibliográfiája s az expresszionizmusra vonatkozó legfontosabb irodalom jegyzéke egészíti ki. A válogatás jó áttekintést ad az expresszionizmus fő korszakairól egy folyóirat tükrében, s kitűnő segédkönyvvül szolgálhat a témába elmerülő kutatók számára.

ILLÉS LÁSZLÓ

Hans Magnus Enzensberger: Einzelheiten (Essays). Frankfurt am Main, 1962. Suhrkamp Verlag, 366.

A Gruppe 47 elnevezésű nyugat-német írói csoportosulás egyik legkiemelkedőbb lírikusa az elmúlt években írt közéleti és

irodalmi publicisztikáját gyűjtötte egybe kötetében. A tanulmányok egy része a nyugat-német társadalmi élet kulturális és politikai atmoszférájának bírálatával foglalkozik. A szerző a polgári demokratikus eszmények aspektusából elítéli a sajtó inkorrekt tájékoztatási módszereit, a tömeges kultúrájának elsőkéjesítését eredményező „tudat-ipar” tevékenységét. Több írásában foglalkozik a Gruppe 47-hez tartozó írókkal, külön elemző tanulmányt közöl Heinrich Böllről, Günter Grassról, Uwe Johnsonról, Martin Walserről. Irodalmi ideálja a tényeket tiszteletben tartó és azokat a költői szférában megjeleníteni képes realizmus. Noha elutasítja az ún. irodalom-szociológiát (Lukács György téziseivel vitatkozik), ugyanakkor bírálja a polgári esztétika sterilizálását. Úgy véli, hogy a költészet immanens tartalma lehet a politika, mégis másutt tiltakozik a kifejezetten politikai költészet ellen, mint amely kívül esik a művészet határain. Bizalmatlanul szemléli az újabb avantgardista irodalmi irányzatokat, de nem híve a konzervatív esztétikai rendszerek kliséinek. Írásainak összességéből ugyanaz a szellemi képzet áll előtűnik, mintha költeményeit olvassuk: a polgári demokrácia egykor volt eszményeinek talaján álló antifasiszta intellektuel Hans Magnus Enzensberger, aki egyrészt élénk averzióval viseltetik minden jobboldali szellemi megnyilatkozással szemben, ugyanakkor sok vonatkozásban idegenkedik a szocialista rendszer nem egy vonásától. Kötete tanulása szerint ellenérzései nagyrészt egy korábbi korszak tapasztalataira épülnek, alapjában progresszív szemléletére bizonyára jótekonny hatást gyakorol majd a személyi kultusz kötöttségeitől megszabadult szocialista kultúra fejlődése.

ILLÉS LÁSZLÓ

Fritz Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962. 908.

E vaskos kötet egy irodalomtörténeti áttekintés részeként jelent meg (*Epochen der deutschen Literatur. Geschichtliche Darstellungen*), szerzőjének neve 1949 óta, rövid német irodalomtörténetének megjelenése óta (*Deutsche Literaturgeschichte*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart) széles olvasórétegekben ismert. Martini a német irodalom és az esztétika különböző területein dolgozik, s mint fontos folyóiratok szerkesztője, így a *Deutschenterricht*, megfelelő tekintéllyel rendelkezik az irodalmilag érdekelt nyugatnémet közönség, különösen a tanárok körében. Szavának sú-

lya, nézeteinek hatóköre annál nagyobb. Jelenlegi könyve — Martini eddigi főműve — tehát már csak ezért is figyelmet érdemel. Célja az, hogy teljes képet adjon a XIX. század második felének német irodalmáról. Martini műve gazdagon dokumentált, de ezenfelül a szerző a korszakra vonatkozó szakirodalmi bírálatát „Forschungsbericht” formájában tette közzé a *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 34. évfolyamának (1960) 4. számában. (Különlenyomat: 1962.).

Említett rövid német irodalomtörténetében a XIX. század teljes irodalmát négy fejezetre osztotta, közülük az elsőben a romantikától való elszakadás folyamatát tárgyalta, majd a „fiatal Németország”, a színház és a dráma és végül a „költői” realizmus címen mutatta be a további anyagot. E beosztáshoz képest, mely az anyag megközelítésének különböző aspektusait vegyíti, új művében Martini elvileg *szociológiai* kiindulópontot választ, s a „költői” helyett a „polgári realizmus” fogalmát használja. A „költői realizmus” fogalma Otto Ludwigtól, a múlt századi német realistától származik, s lényegében helyesen fejezi ki a XIX. századi német realizmusnak azt a jellegzetességét, hogy nehezen szakadt el a romantikától, a kritikai valóságábrázolás mélysége és társadalmi intenzitása szempontjából elmaradt a francia vagy az orosz realizmustól. Rövid német irodalomtörténetében (11. kiadás, 1961. 396 — 397.) a szerző a „költői” realizmust azzal jellemezte, hogy benne „a reális és az ideális szféra, a véletlen és a lényegbeli, az egyedi és a tipikus, a szubjektív élmény és az objektív tartalom belső megegyezése”, egybeesése lelhető föl; új könyve a német realizmus osztályhoz kötött voltára épül. Ámde a *polgári* realizmusról szóló műben is ezt olvassuk: „A művésznek stilizálnia kellett önmagát és a művészetet is, hogy elfölje saját szubjektivitását és elszigeteltségét, hogy elrejtse konkrét valóság-kapcsolatainak és -funkcióinak hiányát, ami a semmibe buktathatta volna le” (850), valamivel alább pedig arról van szó, hogy a XIX. századi német művész a realizmus stíluskülönbségei alatt is megőrizte „a művészettel szemben támasztott saját igényeit”. A szerző ezek szerint tehát új könyvében is fenntartja a „költői realizmus” koncepciójának azt a helyes felismerését, hogy a korszak a valóságot és a művészetet mint két kibékíthetetlen világot állította egymással szembe, azaz másik oldaláról nézte a dolgot: a műalkotás folyamatát, a valóság művészi kisajátítását a *szép* eszményisége és a *hétköznapi* valóság kompromisszumnak fogta

föl. Mégis, a német realizmus esztétikájának és művészi gyakorlatának e „gyöngye pontját” a szerző új könyvében *szociológiai* kiindulásból, a német társadalom fejlődési elégtelenségéből indokolja. Ennek a következménye volt ugyanis, hogy a tulajdonképpeni német realizmus elkészve, csak a polgárság hanyatló korszakával, 1848—49 után alakult ki, s hogy benne a legújabb kor válságjelenségei mind a tartalmi, mind pedig a stílári és formai elemekben megmutatkoznak. Fritz Martini könyvéből így nem a „költői”-vé békített német realizmus „idillizált” képe bontakozik ki, hanem egy belsőleg meghasonlott félévszázadé, amelyet a „modern” irodalom, a szimbolizmus, naturalizmus, impresszionizmus nem „váltott le”, hanem törés nélkül folytatott tovább. E ponton azonban a korszak „idillizálása” helyett egy másfajta kompromisszumos kísérlettel találkozunk, amelyre még vissza kell térnünk.

Már az eddigiekből is látható, hogy a szerző felfogásában vannak a marxista irodalomelméletből átvett elemek. Ilyennek kell tekintenünk az előbbieken kívül a történetiségnek a mai nyugat-német szakirodalomban többnyire nem divatos hangsúlyozását is. A szerző nem tartja lehetségesnek, hogy az irodalmi művet történelmi környezetétől függetlenül szemléljük. „Ámbar egyfelől — írja — az irodalom nem érthető meg pusztán valamely ok-okozati összefüggésből, mely az általános történelmi életfolyamathoz kapcsolja, másfelől semmiképpen sem szabad e folyamatotól függetlennek tekinteni (Előszó, VI. lap). Emeltett kutatási beszámolójában a marxista német kutatást is tekintetbe veszi, és behatóan foglalkozik Lukács György nézeteivel, álláspontját főként ez utóbbiakkal szemben, mint a marxista felfogással szemben dolgozza ki. Főként a művészet és a társadalom közötti *mechanikus* összefüggés ellen tiltakozik, mert ezt tekinti a marxizmus irodalomszemléleti alapelveként, és hangsúlyozza a művész és az általa alkotott világ szabadságát „az őt körülvevő világra való reagálásban” (Különlenyomat 5. lap). Tehát nem érti meg a vitatott összefüggés *dialektikus* lényegét, amely a szükségszerűségi viszonyt éppúgy tartalmazza, mint ahogy feltételezi az egyéni szabadságot. Elméletileg elfogadott elveiből ezért a gyakorlatban nem tud minden érvényesíteni. Különösen hiányos marad az irodalomtörténeti folyamat és a történeti folyamatok állandó kapcsolatának bemutatása.

A politikai és társadalomtörténelmi kitérők után ugyanis Martini könyvében az irodalomtörténeti folyamat ábrázolása lényegében elszigetelődik, ami abban fejező-

dik ki, hogy az irodalmi anyag műfajok szerint felosztott fejezetekbe kerül, azaz a forma uralkodó szempontját követi, noha a bevezetésben (XI. lap) a szerző maga is elismeri, hogy a (nagy mesterek) és mester-művek megértéséhez a műfaji szempont egymagában nem elegendő. Ennek ellenére a legnagyobbak, Stifter, Keller, Storm, Fontane, Meyer bemutatásakor is az elbeszélő költészet műfaji keretében marad a szerző, és e mesterek lírai termését a korszak lírájával együtt külön fejezetben tárgyalja. Így vél-eleget tenni annak az elvnek, hogy „művet műből” vezessen le — az általános történelmi összefüggésen belül.

Módszere tehát nem következetes, legjobb esetben is csak eklektikusnak nevezhető.

Könyvének néhány lapját Martini a német irodalom világirodalmi kapcsolatainak szenteli, illetve azok szegényességéről tudósít, a korszak szellemi elzárkózásáról, ami különösen a század első felének német irodalmával összehasonlítva feltűnik. A német „bensőségességnek” a korban leginkább Dickens és Turgenev művészete felelt meg. Kelet- és Nyugat-Európa XIX. sz. realizmusa csak a korszak végén kezd a német irodalomra hatni, amikor ez (tegyük hozzá: éppen a századvégi új társadalmi fejlődés következtében) e hatások befogadására alkalmassá lett. Ekkorra tehát új, megváltozott irodalom állt elő még a realista formákon belül, mely magában hordozta a felbomlás tendenciáit is.

Ezért szándékozik mint fentebb láttuk, a szerző ezt az irodalmat a „modernséggel” kibékíteni, a kettő között a határt elmosni.

E határ azonban éppen a szerző által osztályozó elvűl használt formai szempontból nem mosható el. A XIX. század realistái bármily „tépett” belső tartalom kedvéért sem adták fel igényüket a világ és a valóság logikus eszközökkel való bemutatására. XX. századi folytatóikat tehát nem a „modernség”-ben általában, hanem azok között a szerzők között kell keresnünk, akik a valóságot logikus, racionális eszközökkel közelítették meg.

Abban Martininak igaza van, hogy a XIX. század művészetének egyszerű formai átvétele a XX. században csak epigonság lehet. De a *racionalitás*ban, észszerűségben a XIX. század „hagyományos” és a XX. század új tartalmú és új formájú realizmusa megegyezik. Úgy véljük, ez az a nyom, amelyen a XX. században a XIX. századi realizmus „folytatását” keresnünk kell.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Karel Teige: *Jarmark umění* Praha, 1964. Československý spisovatel, 167.

A dogmatista irodalomszemlélet torzításainak kiküszöbölése talán egyetlen országban sem váltott ki olyan heves vitákat, mint Csehszlovákiában. Az elmúlt félévszázad, — de különösen a két világháború közti időszak — irodalmi és kultúrértékeinek újraértelmezése tulajdonképpen máig sem zárult le, az e körül folyó polémikában minden tudományos és népszerű kulturális lap résztvesz.

Karel Teige Bedřich Václavék mellett a közelmúlt legjelentősebb cseh esztétája, a cseh avantgardizmus „megalapítója”, szervezője, szellemi inspirátora, manifesztumainak Nezvalal közös szerzője volt.

1920-tól tagja volt a kommunista pártnak, esztétikai nézeteit a marxizmusra alapozta. Devětsil, ReD és a többi folyóirataiban együtt dolgozott Bedřich Václavékkal, J. Fučíkkal, Nezvalal, Vančurával, egyszóval a baloldali írók minden csoportjával. Voltak nézeteltérései és vitái Wolkerrel, és a proletkult híveivel, de a polgári jobboldal ellen mindig velük együtt harcolt. Sem Teigét, sem a körülötte kialakult művészeti irányzatot nem lehet belegyömöszölni abba az elsősorban Lukács György nyomán általánossá vált sémába, mely szerint a modernista, avantgardista irányzatok realizmusellenessége a hanyatló polgárság dekadenciájának kifejezője. Az alapvető különbség a cseh és a többi európai avantgard között abban rejlik, hogy míg általában a polgári társadalom pusztátagadásától a szocialista ideológia, s vele többnyire a szocialista realizmus elfogadásáig fejlődik, s ebben mint mozgalom és irányzat mintegy feloldódik, megszűnik, addig Teige és Nezval avantgardizmusa már kiindulópontjában szocialista eszmeiségű, képviselői szinte egytől-egyik kommunisták. Átveszik ugyan idősebb testvérmozgalmaik jelszavait, ők is a művészetet önmagában akarják forradalmisítani, de alaptendenciájuk nem a társadalommal való szembefordulás, hanem a művészetnek az élet jogaiba való visszahelyezése.

A cseh avantgardista művészet absztrakt forradalmiságát a sajátos cseh viszonyokból lehet megérteni. Keletkezésében a polgárság uralomrajutásával funkcióját betöltött polgári, pozitivistárealizmus józanságával, megáporodott kispolgáriságával való szembeszegülésnek volt elsőleges szerepe, kifejlődését pedig az 1920 utáni szinte egyedülállóan következetes polgári demokrácia liberalizmusa tette lehetővé. A mindenáron-való novátorságból: a cseh avantgardista művészet elméleti irodalmán belül születtek időnként szélső-

séges teóriák is, amelyek tévutakhoz vezettek, letagadhatatlanok ezeknek a polgári mentalitásból származó vonásai, de ugyanakkor azt is meg kell állapítani, hogy impulzusait mindig pozitív társadalmi igényekből merítette, s az inspirációja nyomán keletkezett művek — ha egyes esetekben problematikusak is lehetnek —, a mozgalom egészét tekintve a két világháború közötti művészet nagy értékeinek sorát adta, s hallatlanul meggazdagította az irodalom, képzőművészet, film, színház kifejezőeszközeit.

Karel Teige most megjelent köteté csak izeltit munkásságából, de jó válogatással azokat a tanulmányokat közli, amelyek az őt leginkább foglalkoztató problémaköröket tartalmazzák, s amelyekkel kapcsolatos koncepciói egész élete munkásságát meghatározzák. A *Jarmark umění* c. tanulmányában, mely egy 1935-ben tartott előadásának szövege, a klasszikus kapitalista fejlődés útját járó francia társadalom művészetének konkrét elemzése alapján a művésznak a kapitalista társadalomhoz és a szocialista eszmékhez való viszonyát vizsgálja. Marxnak abból a sokat idézett megállapításából indul ki, mely szerint a kapitalista termelés törvényszerűségei lehetetlenné teszik a szellemi alkotás, a művészet és a költészet igazi hivatásának érvényesülését. A dogmatista esztétikusok Marx e gondolatát úgy értelmezték, hogy a kapitalista társadalom művésze a XIX. sz. második felétől kizárólag a bomlás és dekadencia egységes folyamata, s az ún. avantgardista irányzatok a hanyatlás legszélsőségesebb megnyilvánulásai. Teige ezt az erősen egyoldalú értékelést nem fogadja el. Konkrét elemzésekkel bebizonyítja, hogy a kapitalista társadalom a haladó művészt a művei értékesítésében érvényesülő törvényszerűségek által törvényen kívüli helyzetbe, abszolút izolációba kényszeríti, a társadalomból „kiátkozza”, ezzel azonban együtt a társadalom törvényszerűségeinek, befolyásolásának hatása alól is felszabadítja. A művész „kiátkozott” helyzete által művésze progresszivitásának lehetőségé szempontjából „áldásos” helyzetbe kerül, mert öntörvényűen alakíthatja ki művészetét. Ezekben a kényszerű vagy önként vállalt izolációban születnek az avantgardista irányzatok, melyeket a minden társadalmi és művészeti konvenciók elleni lázadás éltet. Társadalmi gyökértelenségük az új közösség utáni vágyat ébreszt fel, s ez rendszerint a népi közösséghez való csatlakozáshoz, a belső ellentétek legyőzésével a szocializmus vállalásához vezet. Így zárul aztán Teige tanulmánya azzal a konklúzióval, hogy az avantgardista művész művészetét korlátlan teljességgel kifejlesz-

teni, új közösségét szolgálni csak a szocializmusban képes.

Az *Intelektuálové a revoluce* c. tanulmány a Tvorbában jelent meg 1933-ban, folytatásokban. Lényegében itt is a *Jarmark umění* alapproblémáját vizsgálja, csak más aspektusból és más módszerrel. Bebizonyítja, hogy a polgári kultúra legjobbjai nem véletlenül közelednek a szocializmus-hoz, hanem tudományos és művészeti munkásságuk fejlődésének logikájából, saját belső fejlődésük eredményeként és érdekeként. „Haladás, hanyatlás, avantgard és dekadencia” címmel itt is egy külön fejezetben foglalkozik az avantgardizmussal. Plehanov vulgáris tézisét — „hanyatló idők művészete szükségszerűen hanyatló” — cáfolja, többnyire az előzőkben ismertetett érvek koncepciójának alapján.

A *Sovětská kulturní tvorba a otázky kulturního dědictví* c. tanulmányt 1936-ban írta, s a CSR és SZSZSR kulturális és gazdasági kapcsolatokat ápoló társaság Praha — Moszkva c. lapjában jelentette meg. Szembeszáll egyrészt a Rapp hagyományellenessége, az osztálykulturák abszolút elvetése ellen, de ugyanakkor felfigyel annak pandant jelenségeire, a kulturális örökség fetisizálására. S ezzel kapcsolatban kifejti a kulturális tradíciónak dialektikus értelmezését, melyben tiltakozik a múlt művészetének passzív, kritikátlan értékelése, sérthetlensége s különösen utánzása ellen. Bemutatja, hogy a művészi érték nem egy lezárt, változatlan, statikus kép, a történelem folyamán a mű életéből realizálódik, s mindig az adott korragegyesített inspirációja szabja meg újra és újra, aktuális tartalmainak alkotó továbbfejlesztése által. E három mű Teige munkásságának csak elenyésző töredéke. Bibliográfiája harmincnál több könyvet és cikgyűjteményt, és háromszáznál is több tanulmányt és cikket tart számon, s hagyatékában még számos kézirat vár kiadásra. A jelen szövegek Kvetoslav Chavtíknak gondozásában jelentek meg. Chvatíknak már nálunk is ismert Bedrich Václavekről írt monográfiája, s Teige e kis gyűjteménynek kitűnő utószava tanubizonyosság és biztosíték, hogy az avantgardista esztétika értékeinek objektív feltárása az új szocialista esztétika gazdagodását hozza magával.

VARGA RÓZSA

Hans Magnus Enzensberger: Brentanos Poetik. — Literatur als Kunst München, 1961. Karl Hanser, 160.

Néhány szót talán a sorozatról, amelyben ez a művecske megjelent. Néhai K. May és jelenleg Walter Höllerer, neves

nyugatnémet irodalomtudós szerkesztésében, a Carl Hanser kiadó gondozásában, kitűnő kiállításban jelennek meg ezek a füzetek, a barokktól a mai irodalomig terjedő témakörben. Szerzőik többnyire íróként is neves egykori vagy jelenleg is gyakorló filozofotek; legutóbb Martin Walser Kafka-tanulmányával ismerkedhettünk meg ugyanitt. Művészettudományt kívánnak művelni az írók, egy-egy életmű vagy probléma tudatos és tárgyyszerű értésébe vezetik be az olvasót, a műalkotás benső genézisét világítják meg, de óvakodnak a formai introvertáltságtól.

Hans Magnus Enzensberger, a jeles nyugatnémet litterátor még 1955-ben az erlangen-i egyetemen nyújtotta be dolgozatát doktori disszertációként, s a jelen kiadáshoz csak csekély mértékben alakította át szövegét. Clemens Brentano a német romantika ún. heidelbergi tűzhelyének egyik alakja volt, Achim von Arnimmal együtt adta ki a *Des Knaben Wunderhorn* című híres népdal gyűjteményt; a felszabadító háború után mély depresszióba zuhan, és a katolikus miszticizmusban vész el gondolatvilága. Enzensberger kifejezetten tartózkodik attól, hogy Brentano életrajzi adatait, kora viszonyait vizsgálva érte meg hőse költészetét. (E kiadáshoz írt utószavában önkritikusan jegyzi meg a szociológiai elem hiányát dolgozatában.) Fordított eljárást követ: kizárólag a költői művet veszi vizsgálat alá, innen akar eljutni általános következtetésekhöz. A dolgozat terjedelme nem teszi lehetővé a monografikus terjengősséget, hanem inkább az esszével operáló művész attitűdjéről lehet szó. De ez az esszé-eljárás mit sem akar tudni az önmagáért való csillogásról, a szellemes ötletforgácsok halmazáról. Enzensberger eljárását hideg-puritán ökonómia, metszően éles és céltudatos logika, szigorúan szak- és tárgyyszerű elemzés jellemzi. Kiválasztja az életmű négy reprezentatív költeményét, megállapítja a hiteles szöveget, aztán az interpunkciókig elmenően átvizsgálja a költemény teljes anyagát a formai és szemantikai problémákig. Vizsgálódásának eredménye az, hogy Brentano költészetének egész struktúrájában egyre inkább eluralkodik a logikai, nyelvtani formai rendszerek szétzilálódása, az *Entstellung* minden vonalon uralomra jut. Ennek a folyamatnak kísérő jelensége a klisék kialakulása, amelyek egy bizonyos fokig a romantikus hangulat és szemlélet kifejezésére alkalmasak, egy bizonyos ponton túl már a kifáradást, a kiürülést fejezik ki a nyelv üres zengésében. Ettől a ponttól közeledik Enzensberger Brentano egyéniségének, saját magáról adott véleményeinek közegén át a döntő probléma megfejtéséhez, miköz-

ben szintén tudatosan igyekszik elkerülni még azoknak a filozófiai hatásoknak a vizsgálatát is, amelyek Brantanót jeni korszakában érthették. Költészettörténetileg tekintve hősét, megállapítja, hogy két világ határán élt, oly időben, amikor már nem volt érvényes többé a klopstocki normatív esztétika, és még nem uralkodott el a káosz. A fölöttébb homályos és ambivalens nyelvhasználat, a szintaktikai sokk, a képsűrítés, a nyelvtani zavarok stb., mindez olyan jelenség, amely véget vetett a klasszikus nyugalmú költészetnek, és messze a romantikán túl napjainkig elhatárolta kezdetét jelentette minden nagyszerűségével és minden veszélyével együtt a modern költészetnek. Enzensberger röviden utal arra, miképpen hajolt Brentano öröksége felé Heine, majd az expresszionisták, a modern katolikusok, a szürrealisták stb.

Ezzel a ragyogó logikai teljesítménnyel a valóság gyökerénél kutat Enzensberger, s szinte csak egy lépés kellene ahhoz, hogy „fejéről a talpára állítva” eljárását, megtalálja a kor társadalmának változásaiban a helyesen kielemezett jelenségek mélyebb gyökerét. Hans Mayer Kleist tanulmányában kísérelte meg ugyanezt a vizsgálatot, hogy megmutassa: a polgári világ dekadenciája nem a 48-as forradalmak után, hanem már itt kezdődött. Ennek az irodalmi kutatás a német irodalomtörténet határain messze túl befolyásoló megsejtésnek egyik önkéntelen igazolása Enzensberger kitűnő tanulmánya.

ILLÉS LÁSZLÓ

Ernst Robert Curtius: Marcel Proust Berlin und Frankfurt a/M., [1961., ill. 1952. és 1955.] Suhrkamp Verlag, 154.

Ezt az ízlésesen szolid, elegáns külsejű kötetkét a mai olvasó két okból is nagyobb érdeklődéssel veszi kézbe, mint az átlagtanulmányt. 1925-ben, akkor keletkezett tehát midőn Proust értelmezése, irodalomtörténeti értékelése éppen csak hogy megkezdődött. A művész, a tudós kortárs valómása tehát ez a mű arról, mit jelentett e kor számára az eltűnt idő megidézőjének költészete. Ez az egyik. A másik nem kevésbé fascináló körülmény. Ez az esszé a szellem-történeti iskola delelőjén született; nemrég elhunyt szerzője pedig ez iskola egyik, súlyt és rangot jelentő európai nagy neve; ő később az iskolán belül, sőt attól elszakadva és önállósódva külön útra tért, s iránya, az ún. toposz-kutatás ma már a nyugati irodalomtudományban nagytekinélyű irányzatnak és széles körben művelt studiumnak számít. De nemcsak tudós volt, művész is, pontos és kitűnő fordító; Valéry ver-

seinek például mindmáig, talán Rilkenél is hübb német tolmácsa; mint mondani szokták róla, a francia esprit-t a német bölcsesleti szellemmel egyesítette; ember-séges ember, aki míg tehetette, katedrájáról óvta az ifjúságot a hitleri örtltség ragályától. Az irányzat teljesítőképességének le-mérésére is kitűnő példát kínál tehát ez a tanulmány.

Első érzésünk, benyomásunk a csalódás. Hisz mindezt minden jelentősebb Proust-tanulmányban meg lehet találni. Pedig valójában éppen ez Curtius munkájának igazi dicsérete. Hamar lefordították több nyelvre, s hőse módszeréről, lélektanáról, alkatáról, élmény- és ihletformáiról tett részletmegállapításai gyorsan átmentek az irodalomtörténetírás vérkeringésébe, s a Proust-irodalom belső átlagához tartoznak mindmáig. Nagy részüket bátran fölhasználhatja a mi irodalomtörténetírásunk is. Nem így állunk a prousti mű Curtius-féle általános értelmezésével.

Az említett két fascinálo mozzanatkak, a kortársi vallomásnak, jellegnek s a szellem-történet delelőjéről való származásnak folytonos szemeltartása sokat segít ez általános értelmezés megvilágításában. Curtius első fejezetei egyikében *ars poeticá*ját adja kritikájának, esszéirésének. Nem toll-hiba, nem metodika helyett mondtunk *ars poeticát*. Curtius szerint a kritika művészet, melyhez éppen úgy sajátos, született adottság kell, mint bármely más művészethez. Az igazi kritikát lehet fejleszteni, csiszolni, de nem lehet eltanulni. Ez az igazi kritika hősenek nem vélekedéseivel, érzelmeivel bajlódik elsősorban. Curtius úgy véli, „dass alle wahre Kritik damit anhebt, die seelischen Formelemente eines Autors zu ermitteln... Kritische Begabung ist nichts anderes als die Fähigkeit von solchen Einzelzügen frappiert zu werden”. A kritikus alaphelyzete az érzékeny passzivitás kell hogy legyen, „aufgeschlossene Hingabe an den Gegenstand”. Hagynia kell, hogy az író élménye megfogamzzék benne is, s ugyanúgy mint az íróban, benne is felnövekedjék. Magának Proustnak megfogalmazását idézi tételül: „Il essayerait de reconstituer ce que pouvait être la singulière vie spirituelle d'un écrivain hanté de réalités si spéciales.” Röviden tehát alkotás-lélektani típusának s a típuson belül speciális egyedi jellegének meghatározása a kritikus feladata s módszere a teljes beleélés. Ennek megfelelően Curtius mély odaadással igyekszik a prousti élmény legkülönbözőbb, de lényeges mozzanatait és fajtáit átélni, s az ily átél, újraélt mozzanatok-at az értekező eszközeivel megragadni, ábrázolni, definiálni, s e mozzanatok mozaik-jából, e „formaelemekből” az író „alkat-

formáját” összerakni. Részleteredményei, mint mondtuk, kitűnők.

Csak hogy az ily irracionálisan értett kritikai tehetség és a majd mindig szubjektív beleélő módszer többnyire óhatatlanul magával hozza, hogy miközben az értekező az élményt a regény sikjéről az esszé sik-jára emeli át, s miközben meg van győződve az élménnyel való tökéletes azonosulásától, tulajdonképpen magához hasonítja az író élményét, s értelmezés helyett, és címén a maga önkifejezésének eszközévé teszi meg az értelmezett író és művet.

Így történt ez Curtiusnál is. Az ő értelmezésében mindenegyes prousti élményelem egy központ, a platonizmus, a platonikus világélmény felé mutat. Ezer és egy fajta változatban mondja el, hogy Proust megértette, eleget tett a dolgok könyör-gésének és parancsának, hogy a bennük, a mögöttük rejtőző tökéletesebb ideáikat megszólaltassa, elénk állítsa.

Nem nehéz meglatni, hogy a klasszikus idillt álmodó s a misztifikálás árán is ki-kényszerítő George, a *Buch der Bildert* megalkotó, a dolgok igazibb arcát öröki-teni vágyó, a Rodin-barát Rilke kortársá-nak klasszicizmus utáni vágyakozása tes-tesül meg itt Proust alakjában. A nagy klasszikus korok művészetével, eszményé-vel eltelt, nemes érzelmű polgár menekü-lése a háború apokalipszisének s az izmu-sok káoszának valósága elől az ideák „igazi” világába. Szenvedélyes végső sorai-ban emellett a „klasszikus alkatú” Proust mellett tesz hitet Curtius, akinek a világ zűrzavarából újra sikerült fölidézni, meg-teremteni a klasszicizmust, a klassziciz-mus harmóniáját.

E tartalmi, szemléleti, módszerbeli vo-nások mellett érdemes egy — a mi esszé-írásunk számára sem közömbös — stílus-belit is megemlíteni. Összefügg ez a szem-lélet- és módszerbeliakkal, azok követke-ménye. Ha a kritika ugyanis művészet, alapvető módszere pedig a beleélés, az új-raélés, a tanulmány stílusa természetsze-rűen vesz fel szépirodalmias színezetet. Curtius hajlékonyan intellektuális, szolid eleganciájú, könnyed s biztos proporciójú modorban és nyelven ad elő; lírikus-sze-mélyes feszültség és melegség hatja át feje-zeteit, amelyek szubjektív olvasói élmé-nyének hullámzása szerint következnek, tömörülnek maxima-szerű megállapítások fűzésére, vagy oldódnak költői vallomá-sokká. Egyenkint minden fejezetét valódi öröm és élvezet olvasni. Hanem így egy-ütt sok ez a művésziiség. Többször leírja Cur-tius e fordulatot: hortus conclusus. Való-ban, van valami nem is műkerti, de meghá-zi légköre könyvének. Ám még jobban megterheli s távoltartja a mi korunktól

stílusát módszerének, szemléletének egy másik következménye. Művészi prózát ír s „franciásat”, sajnos, nem egyszer úgy, ahogy ezt a „franciáság” nálunk is oly gyakran elképzelik és produkálják. Proust mellett Bergsont véli Curtius a modern francia szellem másik nagy meghatározójának, ihletőjének és művésznének. Emlékszünk mindnyájan Kuncz Aladárék *Fekete kolostor*-beli keserű és zseniális trófiájára: Bergsont hideg, egzakt német filozófiai nyelvre plántálnak, s íme mélységei nem egyszer szépszavú álmélységekké, közhelyekké degradálódnak. Bizony Curtiusnál is gyakran szívesebben vennék pontos, szigorúan körülhatárolt, ha tetszik: iskolás, filozófiai, esztétikai, lélektani fogalmakat, szakkifejezéseket, mint szép és emlékedett és elegáns körülírásokat. A lélektani atavizmus nevén nevezése helyett pl. igazán fölösleges a titokzatos emberi lélekben szunnyadó örök emlékek és nosztalgiaik fájdalmas mozdulásáról hosszú aforisztikus, költői sorokat leírni.

Az ún. „élvezhetőség”, „közérthetőség”, „szépség”, követelménye fontos, de a gondolat gondolatolta és pontossága még fontosabb. S ez a mi újraeledő esszéírásunknak sem volna egészen haszontalan tanulság Curtius könyve alkalmán.

NÉMETH G. BÉLA

Denis Boak: Roger Martin du Gard Oxford, 1963. Clarendon Press, 223.

A szerző — a hong-kongi egyetemen a modern nyelvek előadója — azzal a megállapítással kezdi vizsgálódásait, hogy Roger Martin du Gard műveivel az író életében a kritikai irodalom, de a nagyközönség sem foglalkozott olyan mértékben, mint számos francia kortársával, annak ellenére, hogy 1937-ben kapott irodalmi Nobel-díj meghozta számára a világhírt. Halála óta némileg megváltozott a helyzet; lassú ütemben, de állandóan jelennek meg kiadatlan kisebb művei, töredékei, levelei és róla szóló írások, teljes életműve azonban még nem ismeretes, kiadásra vár pl. poszthumusz regénytöredéke, a *Le journal du colonel de Maumori*.

Boak leszögezi, hogy mindenfajta kritikát végső soron relatívnak és szubjektívnek tart; célja nem is a problémák végleges eldöntése, hanem csak a lehető legnagyobb elérhető ismeretanyag alapján levont következtetéseket akar megfogalmazni, s megmagyarázni, hogyan jutott el megállapításaihoz.

A kötet kronológikus rendben tárgyalja Martin du Gard életművét, kivéve a színművekkel foglalkozó fejezetet, amelyben a logikai rend kedvéért összevonja a külön-

böző időpontban írt színműveket. Ez a fejezet egyébként a szerző korábban készült egyetemi disszertációjának átdolgozása.

Martin du Gard életével igen röviden foglalkozik a monográfia. Az író szándékos visszavonultságban, eseménytelen életet élt s ezért Boak főleg a munkássága egészen végigkövethető hatású adottságokat és befolyásokat veszi számba: származását, neveltetését és ifjúkori érdeklődéseit, a jó módú polgári családot, mellyel igen korán szembekerült az író, de amelyhez mégis mindvégig erősen kötődött, mestereinek befolyását, elsősorban az abból baloldali publicistává lett Marcel Hébert hatását, az École des Chartes-ban folytatott tanulmányokat, melyek írói módszerét döntően alakították: spontán alkotás helyett a rendszeres, egyenletes tervszerű írói munka igényét erősítették benne, s az itt szerzett paleográfiai és történetírói iskolázottságából fakad az a törekvése, hogy regényei korrajzát történetírói dokumentáló módszerrel teremti meg, s végül megemlíti orvosi, különösen pszichológiai, pszichiátriai érdeklődését és tanulmányait.

A korai írói zsenyéknél tekinthető művek (*Une vie de saint, Devenir! Marise* ill. az ebből írt nyomtatásban megjelent elbeszélés, az *Une de nous*) elemzésében is elsősorban azokat a vonásokat hangsúlyozza, amelyek az érett író műveit is jellemzik: a naturalizmus hatását, a haláltól, megsemmisüléstől való irtózást, a vallástól való elszakadást, a női jellemek kevésbé sikerült rajzát, a szatirikus, ironikus látásmódot, s igen részletesen foglalkozik a művek stílárius kérdéseivel (leírás, jellemzés módja, az elbeszélés menetének befolyolása bizonyos igeidők használatával stb.).

A *Jean Barois* közönségsikerét és jelentőségét azzal magyarázza, hogy részint sikerült a történet keretében megjelenítenie a múlt század végi értelmiséget foglalkoztató kérdéseket, a Dreyfus-ügyet, a Zola-per és a kor által felvetett szellemi problémákat, másrészt ez a valóságos háttér hitelessé tette a regény képzeletszülte hőse és körének szellemi erőfeszítéseit. A korra igazán ható filozófusok (Bergson, Sorrel, Nietzsche) hatása viszont nem található meg a műben.

A regény a hős életútjában parabolaszerűen ábrázolja egy ember testi és szellemi fejlődését és hanyatlását, tehát az író legjobban érdekli problémáinak egyikét. Párbeszédes formája újszerű, rendkívül drámai, filmszerű megjelenítést tesz lehetővé, igaz, a belülről való jellemzés feláldozása árán.

Az itt sikeresen alkalmazott dialógusformával az író később a *Thibault-család* megírásánál is kísérletezett.

A több mint 20 évig írt hatalmas regény-folyam, a *Les Thibault* elemzését igen sokoldalúan, formai és tartalmi szempontból végzi Boak. Különösen érdekes azoknak a módszereknek ismertetése, amelyek segítségével az író a nagy időket átfogó történelmi eseményeket és a képzeletében létrehozott alakjai sorsát összefonja, előbb nyers formában rögzíti, majd bizonyos idő után végleges formába önti.

A regény második felét az egész mű pszichológiai regénynek felfogható kötetéhez képest, főleg művészi szempontokra hivatkozva, lényegében elutasítja: háborúellenes, pacifista tendenciáját gyöngének tartja, hiányolja a feszültséget, s az első világháború élményeit feldolgozó más francia regényekhez képest kevésbé sikerültnek mondja az utolsó köteteket.

Konklúziójában Boak leszögezi, hogy az utókor az író főműveit, a *Jean Barois* és a *Les Thibault* alapján fogja értékelni, saját véleménye szerint azonban igazi képességeit, hogy mivé lehetett volna, ha nem roman fleuve-t alkot, hanem önálló regények sorát, a *Vieille France* és a *Confidence africaine* alapján lehet megítélni.

Felvázolja az író kapcsolatait a XIX. sz. regényíróival, — Flaubert-rel és Zolával mutat ki összetartozást, viszont teljesen elhatárolja Balzactól, — elődeivel és kortársaival (Proust, Romain Rolland, Duhamel stb.) s ennek kapcsán a roman-somme műfaji problémáiról és nehézségéről ír.

Külön foglalkozik Tolsztoj hatásával. Megállapítja, hogy Martin du Gard regénye a tolsztoji ábrázolás teljességét nem éri el. Csak egy-egy részletben, mint pl. az apa halála leírásában magasodik fel az *Ivan Iljics halála* nivåjára.

Boak Martin du Gard világgépét pesszimista humanizmusnak nevezi, s azt vizsgálja, milyen életcélét lát az író a túlvilágban nem hívók számára. Martin du Gard tragikus szemlélete szerint minden emberi erőfeszítés végső fokon abszurd, mert a halállal megsemmisül, hősei mégis belső morális parancsra úgy akarnak élni, mint ha lenne értelme létüknek. E törekvéseket a tanulmányíró — véleményünk szerint kissé erőltetetten — az egzisztencialista regények morális problémái előzményének tekinti.

Végső konklúzióként Boak Martin du Gard-t nem tartja nagy gondolkodónak, sem nagy pszichológusnak; leginkább moralistának tekinti, akinek tiszta stílusa, becsületes írói teljesítménye a kisebb klasszikusok között fenntarthatja műveit későbbi korokban is.

F. CSANAK DÓRA

Arthur és Barbara Gelb: O'Neill. New York, 1962. Harper et Row 968.

Miután a két világháború közti színházi életet izgalomban tartotta, s Amerika vitathatatlanul legnagyobb, a világ egyik vezető drámaírójaként a három Pulitzer-díj után 1936-ban a Nobel-díjat is elnyerte, Eugene O'Neill tíz év testi szenvedései, családi tragédiák sorozata és a minden maradék energiáját felemésztő önéletrajzi drámák megírása után 1953-ban elszigetelten s szinte elfeledve halt meg.

A nekrológok, összefoglaló értékelések a forradalmi újítót, az ígéretes tehetséget méltatták, aki azonban az igazán nagy művel adós maradt; valamiféle hiányt, befejezetlenséget érezve, a kritikusok megelégedtek a remekművekről, és csalódottan igyekeztek megtalálni a magyarázatot a gyengébb drámákban.

1955-ben, az *Utazás az éjszakában* megjelenésével az életmű torzója váratlanul kiegészült, s egyszerre új távlatot nyertek az utolsó évek többi darabjai, a csak a felszínen gorkiji ízű, mélyen szimbolikus *Jön a Jegesember*, a vaskos bohózat és a tragédia közt borotvaélen táncoló, elégikus hangütésű *Bánatos Hold* és az *Egy Igazi Úr* — egy tervezett ciklus címadó darabja — is.

Az újult erővel meginduló O'Neill-kultusz a feltétel nélküli magasztalás vagy a mindent elvető bíráló polémiái után ma már egyre inkább objektivitásra törekvő elemzéseknek, filológiai részletkutatásoknak, a hatások vizsgálatának ad helyet. A megváltozott szemléletet jellemzően példázza a neves angol Shakespeare-kutató, Clifford Leech kismonográfiája¹, mely a kísérletező drámákat három klasszikussá leltisztult csomópontban látja összesűrűsödni (I: *Vágy a szülők alatt*, 1924. II: *Különös köztéték*, 1928. és *Amerikai Élektra*, 1931. III: a már említett utolsó drámák).

A kutatásban speciális helyet foglal el az O'Neill életével foglalkozó irodalom: minden drámája önéletrajzi utalások, rekonstruálható élmények halmaza, 1934-től pedig ő is csatlakozik az eltűnt időt keresőkhöz, a korábban dramaturgiailag feloldott idő-élmény visszatér a klasszicista hármas egy-séghez, hogy eközben tartalmában teljesen szubjektívvé váljon. „Múltjára mint lidércnyomásra tekintett vissza, mely az emberi végzetet jelképezi” — írja David Daiches². Így az *Utazás az éjszakába* a drámairodalomban egyedülállóan hiteles önvallomás, s egyben mint autonóm tragédia az életmű

¹ CLIFFORD LEECH: O'Neill. Oliver & Boyd. Edinburgh & London, 1963.

² DORIS ALEXANDER: The tempering of Eugene O'Neill. New York. 1962.

egyik csúcsa, kivételes egység, a végső summázás élményéből fakadó megrendítő fegyelmű distancia eredménye.

Alkotó és alkotás mindig is jelentős kölcsönhatása O'Neill pályaképében különös fontosságú, felderítésekor ezért bizonyul a műveket izoláltan elemző vagy az életrajzot csupán atmoszféricusan felelevenítő módszer — mint Doris Alexander, az életmű egyik legjobb ismerőjének könyve³ — egyként elégtelennek.

Arthur és Barbara Gelb könyve a legnagyobb igényű vállalkozás eddig az O'Neill-irodalomban. A munka méreteire jellemző, hogy öt év alatt négyszáz emlékeztet, nyilatkozatot rögzítettek, céljuk a kimerítő élet- és fejlődéstörténeten túl a még eleven O'Neill képet s egyben a kor egész szellemi, elsősorban színházi világának hangulatát átmenteni az utókor számára. Az újságíró szerzőházaspár a szakma minden leleményességét igénybe veszi, módszerük dokumentumok, személyes közlések, nem ritkán pletykák, szinte válogatás nélküli, nagyon ügyes összeollóztatása, az olvasóra bizzák, hogy az ellentmondó tények tömegéből véleményét kialakítsa. Filológiai pontosságra nem törekszenek, ha ezt tennék, jegyzetanyaguk a majd ezeroldalas könyvet duplájára növesztené. Vizsgálatuk fő tárgya az élményalkotássá válásának folyamata — az életet a művek fényében kísérik végig s a drámák szövevényéből kihámozzák a konkrét életrajzi mozzanatot. A műelemzésekhez nélkülözhetetlen részeredmények halmaza így a könyv — ezek ismertetése nagyobb terjedelmű tanulmányt igényelne.

„O'Neill életet adott az amerikai színháznak, s meghalt érte” — emlékezik az új nemzedék nevében Tennessee Williams. A szerzőházaspár könyve gazdag anyaggal, meggyőzően bizonyítja e megrendítő szavakat. Az apa — a kor egyik legünnepeltebb romantikus színésze — portréján keresztül megelevenedik az amerikai színház hőskora, a reakcióként fellépő, az európai avantgardhoz csatlakozó kamaraszínházmozgalom — az egyik kis kör, a Provincetown Players fedezte fel és játszotta a korai O'Neill drámákat — s végül a Broadway tucatprodukciók mellett úttörő kísérleteknek is helyet szorító színházi világa (Theatre Guild).

A felépítés kétszeresen is az *Utazás az éjszakában* című kulcsdrámán alapszik. Egyrészt a dráma cselekménye és az 1912-es év központi jelentőségű, ekkor zárul le O'Neill életének élményekben rendkívül gazdag s a művek fő életanyagát szolgál

tató, de még céltalan korszaka, ekkor dönti el, hogy „vagy drámaíró lesz, vagy semmi más”. Másrészt maga ez az élet valóban hosszú út az éjszakába, a múlt kísérteteitől üldözött s a jeges magányba vezet.

Tengerész és újságíróévek, alkohol, tüdőbaj, három viharos házasság s egy különös, ellentmondásokból összetevődő egyéniség — mindez magában rejtja a regényesség veszélyét. A szerzők általában mértéktartóan biztosítják a könyv érdekességét. Indokolt a családi háttér és az ifjúkor részletes tárgyalása, a továbbiakban a magánélet bonyodalmai egyensúlyban maradnak a szaporá egymásutánban születő drámák elemzéseivel. Talán csak az utolsó évek; a betegség, házasság krízisének leírása best-seller ízü egy kissé.

A nagy, részben először itt publikált dokumentumanyag — naplórészletek, ifjúkori versek, nyilatkozatok, kritikák, az állandó utalások az európai értékelés történetére — új megvilágításba helyezi nemcsak a műveket, de gyakran a kor szellemi és társadalmi mozzanataira érzékenyen reagáló O'Neillt is.

ZACHÁR ZSÓFIA

Chester E. Eisinger: Fiction of the Forties
Univ. of Chicago Press, 1963. 392.

A második világháború óta az Egyesült Államokban rendkívüli mértékben fellendültek az angol nyelvterület irodalmára vonatkozó történeti stúdiumok. Az egyre nagyobb számban létesülő egyetemi anglisztikai és amerikanisztikai tanszékek, a kelet-európai tudományos akadémiákra emlékeztető módon a társadalomtudományi kutatásokat koordináló American Council of Learned Societies, a Guggenheim-alapítvány, a Fulbright ösztöndíjak, a Ford alapítvány által támogatott egyetemi könyvkiadó vállalatok (university presses) működésének eredményeképpen a magas tudományos színvonalú publikációknak olyan tömege lát napvilágot, aminek bőségét már-már nehéz áttekinteni és számon tartani.

Egyre szaporodik a száma a kritikai szövegkiadásoknak, a levélgyűjteményeknek, az életrajzoknak, irodalomtörténeteknek, részletmonográfiáknak, essay-gyűjteményeknek stb. Annak következtében, hogy 1950-ben egy National Historical Publications Commission létesült, az amerikai nemzeti történelem nagyjaira vonatkozó forráskiadványok megjelenése szembetűnően meggyorsult. Thomas Jefferson, Benjamin Franklin, az Adams család, Alexander Hamilton, Henry Clay, Woodrow Wilson, James Madison és mások iratainak folyarat

³ DAVID DAICHES: Mourning becomes O'Neill. Encounter. 1961. June. 74—78.

ban levő monumentális kiadásai jelentékeny új anyaghoz juttatták az amerikai történetírást. Minőségileg szorosan felzárkóznak ezekhez a brit (angol) irodalomtörténet klasszikusainak legújabb keletű, gondosan szerkesztett kritikai kiadásai, mint Chaucer művei, a sokkötetes Milton prózája, Boswell naplói, Donne szentbeszédei, Dryden, Johnson, Walpole művei, vagy a restauráció-kori londoni színházak archivális anyaga.

Az amerikai irodalomtörténet klasszikusainak kritikai kiadása terén az eredmények viszonylag szerényebbek. A közelmúltban fejeződött be a tízkötetes centenárís Sidney Lanier-kiadás, és jelent meg hat kötetben Emily Dickinson költészete és levelezése. Folyamatban van a nagy tízenkötetes Walt Whitman kritikai kiadás, a centenárís Hawthorne és a gyűjteményes Melville. Az előkészület állapotában van a nyolckötetes Poe és a 36 kötetes Mark Twain-kiadás.

Az elsődleges források eme hatalmas vállalkozásai mellett is impozáns az amerikai irodalomtörténeti tárgyú monográfiáknak, doktori disszertációknak, tanulmányoknak állandóan gazdagodó sora. A kritikai érdeklődés az Egyesült Államokban elsősorban a XX. század íróira irányul. Chester E. Eisingernek, az indianai Purdue University tanárának a századunk negyvenes éveiről szóló terjedelmes könyve ennek az aktualista magatartásnak egyik jelentős terméke. Eisinger kb. 1939-től, a második világháború kitörésétől az ötvenes évek elejéig tekinti át az amerikai regényirodalom természetét, és igyekszik azt a korszak társadalmi-szellemi életének eseményeivel, mozgalmával kapcsolatosba hozni. Igen nagy számú, az átlag fölé emelkedő színvonalú regénynek sokoldalú jellemzése során rajzol ki bizonyos irodalomtörténeti tendenciákat, így a Dél reneszánszát, a marxista szemléletnek a hidegháborús években való háttérbe szorulását, a nacionalista irányzatok erősödését, neo-konzervatizmust és neo-naturalizmust, a melodramatikus elem növekedésének tüneteit, a szimbolizmus és a freudizmus eluralkodását és a regényforma dekadenciáját.

Eisinger könyvének az aktualitáson kívül a feldolgozott anyag gazdagsága és tárgyalásmódjának megbízhatósága a fő értéke. Behatóan tárgyalja a második világháború élményéből táplálkozó regénytermet, a négerkérdés irodalmi vetületét a szépprózán belül, az egzisztencializmus jelentkezését és az e korszakban feltűnt írók, mint Nelson Algren, James Gould Cozzens, Irwin Shaw, Budd Schulberg, Lionel Trilling, Mary McCarthy, Truman Capote, Carson McCullers, Wallace Stegner,

Saul Bellow és mások regényeit. Eisinger magvas könyve nem az első áttekintés a háborús és az azt követő évek irodalmáról az Egyesült Államokban, azonban gondos elemzéseinek színvonalassága a legjobb e nemű művek közé sorolja.

ORSZÁGH LÁSZLÓ

Hugh Kenner: Samuel Beckett. A Critical Study New York, 1961. Grove Press, Inc.

„Kilencven percen át megszakítás nélkül forogtatja előttünk a Semmi ábrázatait, mindvégig ott tántorog a teljes jelentetlenségek szakadékának szélén, ámde e szakadékba mégis olyan sok ijesztően fontos dolgot kell kivetítenünk.”

Kenner tanulmánykötete azt magyarázná el nekünk, hogy miképpen jutott el Beckett művészetének tartalmában és formájában egyaránt a Semmi szakadékához — vagy talán inkább zsákutcájába —, és mi az a „sok ijesztően fontos dolog”, amit e Semmibe ki kellene vetítenünk. De végül is egyetlen mondatban summázva, megint csak arról „a folyamatról van szó, amely a nyugati civilizációt kátyúba vitte”. arról a világról, amelyet már csupán az „elme gesztusai” maradtak fenn, az ember örök tépelődése önmagáról, önnön tehetetlenségéről, halálba torkolló sorsáról. Beckett a bohóc álarcát ölti magára — Sterne óta az első nagy akadémikus bohóc, írja róla Kenner —, és így keresi, örömtelen kacajjal az értelmet a maga teremtette értelmetlen világban. És ez a bohóc a szakadék szélén tántorgó kötélátkaes testi és szellemi gesztusait utánozza.

Miért várjuk el egy Santa Barbara-i professzortól, hogy szembeszálljon ezzel a világszemlélettel? Kenner föltárja előttünk Beckett kartéziánus kételyeit, okkazonalista látásmódját, sorra elvonultatja rejtelmes M betűs hőseit (Murphy, Molloy, Moran, Malone, Moll, Mercier) meg a többieket, a mozgókat és mozdulatlanokat, a várakozókat és a várakozás közben regényt szövögetőket, a kínzókat és a kínzottakat, előszámlálja a beckettii univerzum tárgyi elemeit: a biciklit, a kemény kalapot, a személtádat, de a végső elemzéssel persze adósunk marad.

És ez nemcsak szemlélet, hanem módszer kérdése is. A tanulmánynak a megértetés legfeljebb mellékterméke, amire a szerző figyelmét összpontosítja, az a beckettii mozaik: újból és újból az egyes kockák rejtelmét idézi. Hosszasan fejtegeti például a matematika, az irracionális számok, a 72 szerepét Beckett művészetében, felsorolja a legjellemzőbb előfordulási helyeket, de mi végre? Hiszen eredményként

csak azt kapjuk, hogy e világban is az irracionalis, a soha véget nem érő azonosság uralkodik. No meg a végtelen permutáció:

„Itt állt. Itt ült. Itt térdelt. Itt feküdt. Itt járkált, föl s alá, az ajtótól az ablakig, az ablaktól az ajtóig, az ablaktól az ajtóig, az ajtótól az ablakig, a tűzhelytől az ágyig, az ágytól az tűzhelyig» (Watt, 1953) . . . és, így tovább még 400 szón keresztül az összes lehetséges útvonalon az ágy, az ablak, az ajtó és a tűzhely között, minden lehetséges irányban.”

Mindenből csak azt tudjuk meg, hogy e világ lakói valóban „szellemi homályban” élő lények, akiknek egyedüli céljuk: az észsaka eljövételére várakozni.

Kenner a komparációnak vagy talán pontosabban a gondolati párhuzamok kimutatásának is különös módját alkalmazza. Egyetlen mondatban képes Beckett látásmódját Swift, Platón, Freud, Shakespeare és Descartes szemléletével egybevetni, többnyire, úgy látszik, pusztán szószólyból. „Néha bolondos különöség jellemzi” — írja a szerző e tulajdonságáról találóan a Times Literary Supplement kritikusa (*The Core of the Onion*. TLS 1962. XII. 21-i szám).

A mozaikok tehát nem állnak össze egészszé, Kenner tagadhatatlan elemzőkészsége, kitűnő megfigyelőképessége, erudíciója, — mind végső soron meddőnek bizonyul a beckett-i „értelmetlenséggel” szemben. Tulajdonképpen azt mondhatnók, hogy a szerző veszedelmesen idomul tárgyához: ugyanaz a meghökkentő körforgás az egyes témák körül, a valódi válaszok nélküli párbeszéd azonos egymásutánja jellemzi kőtetét, — mintha Kenner a motívumok felsorolásával Beckett-höz hasonlóan „önön zavarodottságát váltaná át szavakba”, és ugyanolyan örömet lelné a — cél nélküli — várakoztatásban, mint ő. Mert tanulmánykőtetét olvasva itt is valamiféle Godot-ra várakozunk, — és ez a Godot sem jön el.

VÁMOSI PÁL

Roy Harvey Pearce: The Continuity of American Poetry Princeton, New Jersey, 1961. Princeton Univ. Press, 442.

Az amerikai költészet történetét a XVII. század puritán kezdeteitől T. S. Eliotig és Wallace Stevensig a költő és a világ kapcsolatának hullámzó vonala jellemzi. Pearce ennek a kapcsolatnak pólusait „ádámi”-nak és mitikusnak nevezi: az „ádámi” költő az embert abban a vízióban mutatja be, amelyet a létező világ tükörképe mutat, míg a mitikus humanitása elidegenedik a létező világtól. Ez a két ideológiai stílus az amerikai kultúra fejlődésvonalával pár-

huzamosan kerekedett felül, vagy homályosult el: az amerikai költészet az amerikai történelemben ötvözőtt megnyilatkozás maradt.

Edward Taylor és a XVII. század puritán költői még nem fedezhették fel maguk körül az autohton amerikai világ sarjadását, és elmerültek az élet és halál metafizikai gondolatkörében. És Franklin Benjámin még 1722-ben is azt írta, hogy „Amerikának egy tanító többet ér tucatnyi költőnél”: a társadalmi fejlődésnek ebben az előkorában a költészetnek nem volt szerepe. De Joel Barlow 1807-ben megjelent *Columbiad*-jából már az új demokrácia büszke öntudata árad: ez az epikus költemény már előfutára volt annak az amerikai reneszánsznak, amely az amerikai mítosz és nyelv feltámadt szellemében bontakozott ki. Az epika hagyományos formája nem tudott gyökeret verni, — de ahelyett kialakult az az amerikai epika, amelyet Walt Whitman alkotott meg a *Song of Myself*-ben. Előszavában Whitman azt írta: „Az Egyesült Államok önmagukban a legnagyobb költemény”. Ez az epika támadt föl Ezra Pound *Cantos*-aiban, amelyek víziója minden emberit és minden kultúrát magába olvaszt. És bár a *Cantos* a „counter-current” (ellenár) kihívó stílusával szembefordult a whitmani hagyománnyal, Whitman maradt a késő utódok tanítómestere, akinek hatása eljutott T. S. Eliotig, Hart Crane-ig, William Carlos Williamsig s még Stevensig is.

Edgar Allan Poe és Whitman még heroikus harcra vívtak koruk anti-poétikus kultúrája ellen. Poe költészete az álomvilágból fakadt, prozódíja szinte hipnotikus, nyelve ezoterikus kifejezésre törekszik. Emerson *Ádámja* is szemben áll környezeteivel, az „anti-poétikus” világgal, de Emerson már a létező világ tükrében, realista felismerésében szólal meg. Mint Whitman, Emerson, majd Emily Dickinson is radikálisan szembenálltak azzal a „létező világgal”: az amerikai mítosz glóriájában sütkérező társadalommal, amelyben élnek. De az egyre terebélyesedő „amerikai gondolat” őket követő népies iránya: Browson és Jones, Whittier és Lowell, főképpen pedig Longfellow konzervatív hangja már az amerikai életforma tökéletességét hirdeti. A századforduló körül az amerikai mítosz Robinson és Sandburg, majd Frost költészetében retorikus népiesség fejlődik, amely az izmosodó nacionalizmust támogatja és romantikus nosztalgiával fordul vissza a whitmani világhoz. De 1922-ben megjelenik a *The Waste Land*, mely — William Carlos Williams szavaival — úgy hatott mint az atom bomba: Eliot költeménye megsemmisítette a költészet régi világát, és meggyőzőtt arról, hogy azt a világot

nem lehet többé feltámasztani. Ransom és Tate már élesen szembefordultak a romantikával.

A modern amerikai költészet — Williams, Cummings, Aiken, Marianne Moore, majd Stevens — akit Roethke „a mai költészet atyjának” nevez — végleg elszakadt az „ádami” hagyományoktól. Az ember önmaga ellen fordult.

Az Eliotot és Stevenst követő nemzedékben az elődökből való kiábrándulás érezhető. Vissza akarják téríteni a költészetet a mítikus stílustól arra az útra, amelyben összeforr a társadalommal. Eliottal és Stevensszel az amerikai költészet valaminek a végére jutott: Pierce úgy gondolja, hogy a jövő eloszlatja az amerikai mítoszt, amelyet magába olvaszt egy egyetemesebb ideológia, amely az emberiség egységéből fakad, és amelynek költészete mindenkihez szól. Ezt a vonzó, de inkább „mitikus”, mint „ádami” próféciát a legújabb amerikai líra ugyan még nem támogatja, de ez semmit sem von le a szerző történelmi kontextusok alapjára épített kitűnő kritikai összefoglalásának értékéből.

VARANNAI AURÉL

Martin Esslin: The Theatre of the Absurd
London, Eyre and Spottiswoode Publishers Ltd. 344.

Ahogy a nem-figurális képzőművészetre ragadt az „absztrakt” megjelölés, úgy sorozták általában az „abszurd” fogalmi keretébe a drámaírást azt a műfaji kísérletét, amely elszakad a színpad uralkodó hagyományától, — amelynek gyökere a nyelv, a szó kifejezőképessége, — és vizionárius hatásra törekszik. Az új dráma — a kitűnő Shakespeare-kutató G. Wilson Knight szavaival élve¹ — a mélyből támadt, a társadalom vagy a lélek ösztönös, kiműveletlen rétegeiből, kiszakadt a hagyományok kötelékéből, és szembeszáll minden konvencióval. Samuel Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, Buzzati, Harold Pinter, Edward Albee színháza lemondott arról, hogy az emberi szituációk ellentmondásai fölött ítéletet mondjon, azokkal vitába szálljon, csak bemutatja abszurdításukat, megfogalmazás helyett az intuícióra akar hatni. Az új drámából hiányzik a filozófia, — az új dráma költői.

Esslin, aki könyvében az abszurd színház dramaturgiai és irodalomtörténeti származását és elméletét dolgozta fel, Camus-t idézi, aki a *Le Mythe de Sisyphe*-ben ezt

írta: „Az olyan világ, amelyet okoskodással — mégha hamisan is okoskodva — megérthetünk, a mi világunk. De az olyan világban, amelyben hirtelen elvesztettük illúzióinkat, és kihuny a fény, az ember idegennek érzi magát. Száműzetése jóvátehetetlen, mert megfosztották az elvesztett otthon emlékeitől éppen úgy, mint az eljövendő ígért földjének reményétől. Az ember életének, a színésznek és színpadának ilyen elszakadása az abszurditás érzését kelti”. Az elmúlt évtizedek emberi és társadalmi katasztrófái az emberiség jórészt megtépázták. Aki nem tud valamilyen pozitív ideológiába kapaszkodni, az céltalanul látja az életet, értelmetlennek, abszurdnak a hajszát, amely betölti. „Abszurd az, amiből hiányzik a cél...” — írta Ionesco Káfkáról szóló esszéjében. De aki nem látja a célt, feloldhatatlan konfliktusba kerül az élettel, és a konfliktus drámai szituációkat teremt: valószínűleg ennek tulajdonítható, hogy legmeggyőzőbb kifejezése a színpadon jelentkezik.

Ha nincs cél, tanulság sincs. Az abszurd dráma szereplői nem színpadi hősök, akiknek sorsa társadalmi-morális szentenciát fogalmaz meg. A színpadon csak emberi szituációkat látunk, a valóság abszurdítását, ki nem mondott és meg-nem-fogalmazott jelentéseket, amelyeknek közléseit csak az intuíció érzékenysége foghatja fel. Az abszurd színház elszakadt az irodalmi kifejezéstől, amelyet elégtelennek tart az értelem mélyében meghúzódó gondolat kifejezésére. Genet a tiszta, stilizált akciókból, Ionesco a tárgyak burjánzásából, Tardieu hangokból és mozdulatokból szerkeszti darabjait, Beckett a *Godot*-ban kalap-akrobatikát játszik. Ionesco és Beckett balettjeiben és némajátékaiban a nemnyelvi kifejezésre épített dráma régi hagyományait újítják fel. A viadokok felvonulása az arénában, a mise szertartása, az olimpiai játékok megnyitó menete olyan tiszta színpadi hatást gyakoroltak, amelyek többet fejeznek ki, mint amire a nyelv alkalmas lenne. Az ősi mimus tánca, éneke, szemfényvesztő mutatványai, improvizált bohóckodásai a realista jellemábrázolás eszközei voltak. Shakespeare bohócái, boldondjai az abszurd dráma előfutárai. (Jan Kott Beckett *Endgame*-jét a *Lear Király*-jal állította párhuzamba).² A némafilm Chaplinje, Buster Keatonje groteszk komédiázásukkal a bohócokra, akrobata táncosokra emlékeztetnek. Ionesco *A székek* c. darabjában az öreg ember úgy vakarja a fejét, mint Stan Laurel a filmen. Ionesco egy nyilatkozatában kijelentette, hogy a

¹ G. WILSON KNIGHT: The Kitchen Sink. Encounter, 1963 december.

² JAN KOTT: Shakespeare notre contemporain. Julliard, Paris, 115.

francia szürrealisták is hatottak rá, de nem annyira, mint — Groucho, Chico és Harpo Marx.

Az abszurd dráma őseit kutatva Esslin hivatkozik a XIII. század skolasztikus „értelmetlen” költészetére, Edward Learre, az angol *Limerick*-ek költőjére, Lewis Carrollra és az *Alice in the Wonderlandra*, Christian Morgensternre. Ide sorolja az álom-darabokat: a két Walpurgis-éjszaka jelenetet Goethenél, a *Peer Gynt*-öt, és — *Az ember tragédiáját*, „a magyar dráma egyik mesterművét”. Az abszurd dráma közvetlen ősenek Strindberget tekintti, aki a *Damaszkusz-trilógiában* először vitte az álomvilágot színpadra a modern lélektani gondolkodás szellemében.

Elszakadtak a konvencionális világtól Joyce is, Kafka is, és az első abszurd drámát André Gide és Jean-Louis Barrault írták Kafka regényeiből és novelláiból: *A per* 1947-ben került színpadra Párizsban. Ez a bemutató formálta ki véglegesen az új színháznak azt az irányzatát, amelyet 1986-ban Jarry *Ubu királya* indított meg, amelynek első előadásán Lugné-Poe színházában, az Oeuvre-ben olyan botrány tört ki, mint száz évvel előbb az *Hernani* bemutatóján. Jarry „patafizikai” iskolája, a képzeletbeli megoldások tudománya, — szimbolikus arculatuknak tulajdonítja a tárgyak tulajdonságait, amelyeket lappangó hatóerejükben mutat be —, követőkre talált Queneau-ban, Prévert-ben, Ionesco-ban, — az *Ubu király* hóbortossága éledt fel Apollinaire-nél a *Les mamelles de Tiresias*-ban, amely mélyértelmű társadalmi üzenetét a groteszkbe rejti. Picasso és Juan Gris collage-ai is annak a művészi felfogásnak alkotásai, amely a művészetet mimézisnek, a látszatok utánzásának fogja fel.

Esslin az abszurd színház ősei közé sorolja mindazokat a műveket, amelyekben az író lebontja az érzékelhetőségek határait, a logika és konvenció korlátait, hogy kifejezését felszabadítsa. A gondolkodásnak mitikus, allegorikus és álomszerű kifejezése, amely a lélektani realitásokat konkrét meghatározásokban vetíti ki, az abszurd dráma elemeihez tartoznak. A mítosz az emberiség kollektív álomképe; ezért írhatta Ionesco, hogy „a mai művészetet minden korban meg fogják érteni, mert minden korhoz szól”. A bibliai Jób Beckett kortársa.

Az abszurd színház az élet hamis felfogásának szatírája mögött a céltalannak és értelmetlennek mélyebb dimenzióit tárja fel: magát az emberi lét abszurditását az olyan világban, amelyben a hit hanyatlása az embert megfosztotta biztonságérzetétől. Az életet végső, merev realitása-

ban mutatja be, — ezért látjuk az abszurd dráma szereplőit véletlen támasztotta helyzetekben, elszakadva minden társadalmi, vagy történelmi kapcsolattól, szembenállva a lét alapvető kérdéseivel. Beckett-nél szembenállnak az idővel, születésüktől — halálukig meg nem szűnő várakozásban, Buzzatinnál tehetetlenül süllyednek a halál hatalmába, Ionesco *Tueur sans gage*-ában a halál ellen lázadó ember végzetével kerül szembe, és megadja magát, Genét-nél az illúziók délibábjába tévedt ember tükörképének tükrözésével kerül szembe, amely elrejtja a végső realitást, Harold Pinter-nél az ember életének sötét és hideg burkából keres menedéket, búvóhelyet. A darabok legtöbbszörben a magányosságra ítélt, szubjektivitásában éretlen maradt, elidegenedett emberrel találkoznak. Groteszkül, tiszteletlenül, néha látszólag léhán ez a dráma visszafordul a színház eredeti, vallásos jelentéséhez, és az embert a mitikus realitással állítja szembe. Amíg azonban az antik tragédiában a végső realitás tudatos, elfogadott metafizikai rendszer, addig az abszurd dráma tagadja az értékeknek általában elfogadott kozmikus rendszerét.

A brechti dráma elbeszélő elemekkel bővítette ki a színpadi játékokat, az abszurd színház szűkíti a dráma körét és elmélyíti lírizmusával és költőiségével. Ez a költőség többdimenziójú: a szó elvesztette domináns szerepét és beolvad a mozgások által felidézett vízió egységébe. Brecht a dalok, nem-naturalista díszletek, közmondások beiktatásával tett kísérletet arra, hogy lerombolja azt a láncszerű lélektani kapcsolatot szerep és néző között, amely arra kényszerít, hogy tudomásul vegyünk és azonosuljunk a szereppel, és lemondjunk az átérzés szabadságáról. De Brecht szerepalkotása, irodalmi koncepciójának sűrűsége megfoszt ettől a szabadságtól: ki az, aki ne érezne együtt a fiát sirató Kurázszi mamával, ki az, aki elitélné Kurázszi mamát, akinek a háború jó üzlet volt, amelyet szívessen elfogadott addig, amíg elvesztette fiát? Mennél megragadóbb a szerep rajza, annál elkerülhetlenebb, hogy azonosítsuk magunkat vele. De az abszurd dráma szerepeivel nem tudunk azonosulni. Az olyan szerep, amellyel nem tudjuk magunkat azonosítani, komikussá válik. Ha azonosítanánk magunkat a bohóccal, aki-ről lecsúszik a nadrágja, zavarba jönnénk és szégyenkezniánk, — de nevetünk rajta. Az abszurd színház komikus hatást tesz, bár mondanivalója keserű, komor. Nem tragédia, de nem is komédia: olyan, mint az élet, amelyben a nevetséges elvegyül a borzalmassal.

Mindenesetre az abszurd színház éppen úgy a valóság kifejezésére törekszik, mint

a konvencionális. A valóság az író víziójának kifejezése. A belső, lélektani valóság semmivel sem kevésbé valóság a külső, tárgyi valóságnál. De a vízió közvetlenebb, őszintébb, mint a leírás. Van Gogh napraforgója meggyőzőbb és realisabb, mint az a fototechnikai pontossággal ábrázolt napraforgó, amelyet a botanikai múben találunk. Még akkor is, ha Van Gogh szabálytalanul festette a szirmokat.

Esslin, aki az abszurd színház idegen és elidegenedett világában a kritikus gondosságával vezet körül, végül arra figyelmeztet, hogy az abszurd dráma nem kötségbeesést fejez ki, hanem a mai ember törekvését arra, hogy összhangba kerüljön életével. Őszinte realitásában akarja bemutatni az ember helyzetét, meg akarja szabályítani azoktól az illúzióktól, amelyek a kiábrándulások, marcangoló lelki konfliktusok okozói. Az emberi méltóság abban a képességben rejlik, hogy szembes merünk nézni a valósággal, bármilyen értelmetlen és ostoba, — elviseljük félelem nélkül, szabadon, illúziók nélkül, — és jót nevetünk rajta.

VARANNAI AURÉL

Margret Dietrich: Das moderne Drama. Stuttgart, 1963. Alfred Kröner Verlag, II. kiadás. 714

Margret Dietrich bécsi professzornő újszerű metodikával közelíti meg tárgyat. Nem szól a modern dráma — kronológiai értelmében vett — korszakairól, sem külön az angol, francia, német stb. drámákról. Toleráns alapállásának megfelelően egyáltalán nem germanocentrikus szemléletű, ami meglehetősen ritka erény német nyelvterületen. (Gondoljunk csak például Paul Fechter drámatörténetének ez irányú hírhedt túlzásaira.)

Még csak nem is az „izmus”-okból indul ki Dietrich. Jelentős fejezetet szentel ugyan nekik, de nem tartja őket perdöntőeknek a modern dráma fejlődése szempontjából. Forma- és stílusvizsgálatai afféle „kiegészítő magyarázat” céljait szolgálják. Foglalkozik az „ős témákkal”; az antik dráma mozzanataival, a Don Juan-monda és a király-köldus — bolond háromság újra megjelenésével a jelenkor színpadán; az életérzések drámái ábrázolásának specifikus kérdéseivel. Lényeges kiegészítő aspektusai ezek a megközelítések egy rendkívül igényes esszének, amely azáltal, hogy igen sok jelentős és kevésbé jelentős drámaíró-egyéniséget műven keresztül mutat be, egyben hatalmas anyagismeretre támaszkodó, „kalauz”-szerű körképpé is szélesedik.

Margret Dietrich számára az a legfontosabb: hogyan tükrözi vissza, sőt ezen túlmenően hogyan szolgálja a dráma a modern idők legfőbb tendenciáit. A bécsi irodalomtörténészről szerint a világ s az ember megismerésére irányuló különféle törekvések a modern dráma „főáramlatai”. Művének hétszáz oldalából négyszázötvenet ezeknek szentel. Az aggályosan mértéktartó, az ítéletet lehetőleg kerülő — vagy csak indirekt módon kimondó —, a végérvényesnek tetsző megfogalmazásoktól lehetőleg tartózkodó Dietrich, e szuggesztív, világos, szellemes, rendkívül ökonomikus stílusza egyéni tendenciáinak felismeréséhez elengedhetetlenül szükséges annak figyelembevétele, miről *mennyit* ír. Könyvében az európai dráma főáramlataival foglalkozó fejezetek címei és témái: a „világ megváltoztatására irányuló akarat” (voltaképpen társadalombírálatot jelent); „a lélek és pszichikai élet kutatása”; „az egzisztenciális világélmény”; a „tellurikus erők” (a népdramák, pl. az ír és végül a szocialista realizmus).

Első pillantásra úgy tűnik: önkényesen felállított kategóriák ezek. A mélyebb vizsgálat alapján is azok, de akkor már tudjuk, hogy adekvát kifejezői egy nagykoncepciójú összegező-esszéta szemléletének, aki súlyos tartalommal tölti meg az önkényből teremtett kategóriákat. Természetes, hogy igen jelentős drámaírók — mi több: irányzatok — olykor feszengenek kategóriáik börtönében. Vegyük csak O'Neill példáját. Nem mondja ki nyíltan, de ahogyan s amennyit ír róla, az kétségtelemné teszi, hogy Dietrich az ír-amerikai drámaírók korunk legjelentősebbjének tartja — mellette Brechtet, akit „kellemetlen kortárs”-nak nevez s remek fejezetben tárgyal. O'Neillt a „pszichológiai” fejezetbe sorolta, s ennek indoklásaként nem győzi hangsúlyozni, mily kevés a köze O'Neillnek a társadalmi kérdésekhez, s egyáltalán semmi a szoros értelemben vett politikaiakhoz. „Pusztán” az emberi lélek mélytengeri világának páratlanul eredményes bűvára volt! Dietrich nagyon is éles határvonallal igyekszik elválasztani az elválaszthatatlant.

A kategorizálás szemléletet tükröz, természetesen ennek korlátait és hibáit is. Annál, hogy a pszichológus O'Neillt a szerző elválasztja O'Neilltől, a társadalombíráltól, sokkal felölöbbsnek tartjuk, hogy a szocialista realizmust elhatárolja a „világ megváltoztatására irányuló akarat”-tól. A fénné vált „világmegváltoztatás” társadalmi talajából született drámát ugyanis úgy választja el attól a polgári színműtől, amely lényegében bírálta a társadalmat, de nem jelölte meg a kiutat, hogy

az elhatárolás nem a szocialista realizmus járára szól.

Pedig Hegedüs Gézának a Nagyvilág, 1962. évi 1. számában megjelent ismertetőtanulmányával egyetértve, általánosságban csakis pozitívan értékelhetjük azt a módot, ahogyan Margret Dietrich a szocialista realizmussal foglalkozik. A nyugati irodalomtörténetben egészen szokatlan ez irányú anyagismeret alapján állva írt a szovjet dráma elméletéről s praksisáról könyvének már az első kiadásában is. Az itt recenzált második kiadás Hegedüs Géza említett kritikájának, valamint ugyan- csak az ő egyéni kezdeményezésének eredményeként e szempontból jelentősen bővült. A második kiadás külön fejezetet nyitott az újkori magyar drámának, „Magyarország a hagyomány és újjáalakulás között” jellemző címen főleg a Vajda György Mihály szerkesztésében megjelent *Színházi kalauzra*, benne Czibor János írsaira támaszkodva. Ugyancsak külön fejezetet kapott a bolgár és román dráma is. Kétségtelen tehát, hogy a bécsi professzornő nem áll ellen a tényeknek, mint sok nyugati kollégája, s a modern irodalom integráns részének tartja a szocialista realizmust, bízik a Szovjetunió XX. kongresszusát követő változásokban és ezek nyomán a szovjet dráma fejlődésében.

Általában — s megint nyugati kollégái egy jelentős részével ellentétben — hisz a dráma jövőjében. „Ha áttekintjük századunk drámájának dinamikus mozgását — írja —, a jelen törekvéseit egész sokrétűségükben, ha megismerjük a szellemi magatartás és művészi megformálás körüli gyakran nehéz harcokat, ha megfigyeljük, hogyan tapintjuk magának az életnek ütdörét ezekben a sokrétű, heterogénnek tűnő művészi emanációkban; ha megállapítjuk, milyen fontos eszköze a drámai költészet napjainkban — s éppen napjainkban! — az ember ama vágyának, hogy megismerje a világot s önmagát — akkor azt a kételyt, amellyel a modern színház egynémely jelenségét vizsgáljuk, felváltja a hívő bizodalom...”

LORÁND IMRE

Karl Krolov: Die Rolle des Autors im experimentellen Gedicht Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Klasse der Literatur, 1962, 18.

A nehézkesen megírt tanulmány a modern lírában tapasztalható egyik különös jelenségről ad számot: a költői egyéniség mind teljesebb eltűnéséről a lírában. Ez először a tárgyi elemek eluralkodásában, mind kizárólagosabb szerepében jelentke-

zett (Wilhelm Lehmann, Elisabeth Langgässer). A szürrealizmus aztán magával hozta a tárgyak árnyékszerűvé válását a versben. Az árnyékszerű szó lassan függetlenné lett a költőtől és a mondattantól. Celan-nál még érezhető a költő jelenléte, de a következő állomáson már csak az értelmes mondattani összefüggésből kiszabdult magában álló egyes szó maradt meg, amely tipográfiai eszközökkel kiemelt hangzóival kíván hatást gyakorolni. Edward Estlin, Cummings amerikai költő, a német Franz Mon, a svájci Gomringer stb. ez irány képviselői. A szótár helyére az „artikuláció”-t teszik, úgy, hogy a szöveg szinte megszűnik nyelv lenni, s pusztá akusztikai vagy optikai jelenséggé csökken, gyakran még az egyes szó is magán- és mássalhangzók csoportjává esik szét. Jó példa erre Cummings *Szöcske* c. költeménye:

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a) s w (e 100) k

upnowgath

PREGORHRASS

aThe): l eringint (o-

eA :p:

S

rIvInG

a

(r

gRrEaPsPhOs)

to

rea(be)rran (com)gi (e)ngly

„grasshopper,

Német fordítása:

r-ü-p-f-e-s-a-g-h-r-

der

wije wi)r hinseh)n

sichlochjetzt

PFEGÜRHRAS

rafft-

zum):s

prU

!ng:

und

(auf

sEtzT

.gRaPfeHüs)

um

sich (wie) zu (der) ordn(zum)nen
grashüpfer,

A magyar fordítás alól alighanem felment az olvasó; megnyugtatom, hogy az sem volna világosabb.

K-s A-R

Writers and Critics Edinburgh and London, Oliver and Boyd.

A. Norman Jeffares Davis Daiches és C. P. Snow közreműködésével szerkeszti ezt a kitűnő és hasznos monográfia-sorozatot, amely a jó útítárs és megbízható kalauz

lelkiismeretével mutatja be mai és tegnapi írók életét és műveit. Amíg a monográfiákban általában íróik szemlélete domborodik ki — T. S. Eliot szerint a Shakespeare-irodalom újabb művei nem sok újat fedeznek fel Shakespeare-ről, annál többet árulnak el íróikról —, addig ezeknek a köteteknek szerzői mérséklettel és önmegtartóztatással mondanak le arról, hogy kritikai kinyilatkoztatásokat tegyenek, és az író életének és művének bemutatása és elemzése után rávetítik azokat a szélsőségesen ellentmondó kritikai véleményeket, amelyek hozzájárulhatnak egy végső arckép kialakításához. A kis kötetekben összefoglalt bő anyag így gondos és hű bevezetésül szolgál az irodalomtörténeti igényű tanulmányhoz.

C. P. Snow-ról írva Jerome Thale rámutat arra, hogy az író bonyolult életművében a természettudós és szociológus gondolkodása és kifejezési módja keveredett a regényíró szenvedélyével. A *Strangers and Brothers* sorozatának nem egyenértékű kötetekben egy olyasfajta realizmus szólal meg, amely szorosan tapad ahhoz a széleskörű vitát elindító gondolatához, amelyet a „két kultúra” elméletben fejtett ki, ahol az irodalmi intellektualizmussal szemben a technológia mellett foglalt állást. Snow realizmusa abból a liberális humanizmusból táplálkozik, amelynek mély gyökerei voltak az angol regényírásban (Jane Austint, George Eliot, Trollope), de élesen szembe fordította az elmúlt harminc-negyven esztendő íróival, akiknek realizmusa társadalmi elkötelezettséget jelentett. A *Strangers and Brothers* olyan író műve, aki világosan látja korát és biztos kézzel mintázza meg alakjait, de nincs más célja, mint „megérteni az élet lüktetését”. A regénysorozatot végigkísérő narrátornak, Lewis Eliotnak — aki többé-kevésbé az író szószólója — lelkiismerete fogékony a társadalom abszurditásai iránt, de „reális” józansága elutasít minden illúziót, az élet megértésétől várja a gyógyulást. Snow a dolgok világos és pontos leírására törekszik, vádolja Joyce és Virginia Woolf analitikus stílusát, amely „megmételtyezte nemzedéküket”. Írásművészte a kijelentő-mondat művészte, a nyelv irodalmi vagy zenei szépségével nem törődik, metaforákat ritkán használ, jellemzése drámai, azaz a cselekményből és nem valamiféle analízisből bontakozik ki, leírásai pontosak és színtelenek; nem csoda, hogy F. R. Leavis szerint „Snow mint regényíró számba sem jön”, Edmond Wilson pedig „olvashatatlanak” tartja.

Ha ezzel szemben Pamela Hansford Johnson (Snow felesége) már a negyvenes évek elején a „legjelentékenyebb angol

regényíró”-nak mondotta, Helen Gardner szerint pedig Lewis Eliot a *Homecomings*-ban a mai idők hőségé emelkedik, és a regény-ciklus egyedülálló alkotás az angol irodalomban, — az arra figyelmeztet, hogy Snownak bőven van olyan mondanivalója, amelyet tudomásul kell venni, bármilyen elriasztó is néha írásának művészietlensége. Alighanem Derek Stanford áll legközelebb az igazsághoz, amikor azt írja, hogy „Snow a romantikus pillanatokban kínosan rossz, másutt azonban helyén van, és mindenestre kitűnő arcképeket fest”.

Camus, akinek monográfiáját Adele King írta meg a sorozatban, a művész szertelen szenvedélyével vetette magát az igazság keresésébe. Míg Snowban a tudós fegyelme és józansága felülkerekedett a művészen, Camus-ben a művész rajongása a gondolat fegyelmét bontotta meg. Gide óta nem volt a francia nyelvnek tökéletesebb mestere, prózája helyenként költészetté emelkedik. De filozófiáját megtöri az anekdota, az elbeszélés öröme, játéka a szimbólumokkal, irtózása a dermesztő dogmatizmustól. Már Sartre figyelmeztetett a *L'Étranger* rokonságára Voltaire meséivel, Pierre-Henri Simon szerint pedig Camus inkább elbeszélő, mint regényíró.

Camus lázadó, mert azt vallja, hogy az ember vágyait a társadalom nem elégítheti ki, következésképpen az ember szembefordul a társadalommal. Ez a dolgok megoldhatatlanságához, lehetetlenüléséhez vezet. A lehetetlenülés, abszurditás Camus filozófiájának kulcsa: a *La Mythé de Sisyphe* azzal a megállapítással kezdődik, hogy az életnek nincs értelme. A *L'enners et l'endroit* öreg embere, aki abban bízott, hogy a „holnap” mindent megváltoztat, hirtelen ráeszmél, hogy semmi sem változik: aki ezt nem tudja elviselni, ölje meg magát.

A lázadás Camus-nél a művész credójává lesz: szerinte a művész teremtő ereje maga a lázadás, a regény, amely a XVIII. és XIX. századok politikai viharaiiban született, történelmi hordozója a lázadás szellemének. De a lázadást szigorúan megkülönbözteti a forradalomtól, elutasítja az erőszakot, amely a jelent feláldozza „valamiféle aranykorért, amelyet a jövőtől remél”. Camus kommunista volt, ámde útja mindjobban elszakadt a párttól — és elszakadt Sartre-től is, akivel együtt haladt —, a *L'Homme Révolté* megjelenése után pedig a törés jóvátehetővé vált. 1952-ben Sartre lapjában, a *Les Temps Modernes*-ben Jeanson a *L'Homme Révolté*-t idealista írásnak nevezte, amely a kommunista mozgalom és a forradalmi erőik jelentőségét semmibe veszi. Jeanson szerint a lázadás, amely megveti az erőszakot, „légüres térben mozog”. Az éles vita megviselte

Camus; 1956-ban megjelent utolsó regényében, a *La Chute*-ben minden szálát megszakított Sartre-ral. Amíg a *La peste*-ben, a *Les Justes*-ben, a *L'Homme Révolté*-ben valamiféle etikára támaszkodott, a *La Chute*-ben minden megoldást tagadásba vett: sem a kereszténység, sem a „marxista egzisztencializmus” nem mentheti meg az embereket.

Camus személyét sok támadás érte, írói művészetét azonban alig vitatták. Ma már a kritika egyértelműen elismeri, hogy a *L'Étranger* klasszikus regény, és Camus írásai, ha nem is érik el Proust és Gide művészetét, kora francia irodalmának java termését adják.

Hugh MacDiarmid (polgári néven C. M. Grieve) költészetét és politikai szerepének költészetével összefonódott jelentőségét Kenneth Buthlay dolgozta fel. Robert Burns óta a skót költészet kiveszőben volt: MacDiarmid támasztotta fel, aki az ősi gael nyelv töredékeiből új költészetet fakasztott, és azt egy olyan pán-kelta gondolat szolgálatába állította, amelynek végső célja a „Brit szigetek szovjetköztársaságai nak kelta unióját” megvalósítani. Ez az új skót bárd a skót nemzeti mozgalom újjáélesztésének, a skót nyelv modernizálásának rajongó kommunista hirdetője.

1922-ben The Scottish Chapbook című folyóiratában indította meg a skót reneszánsz mozgalmát, ott jelent meg első skót nyelvű verse, a *The Watergaw*. Az első skót verseket kevesen értékelték. De 1926 végén megjelent a *A Drunk Man looks at the Thistle* című, 2500 soros költeménye, amelyet a kritika korunk legnagyobb költői művei közé sorolt, és amely lírájával, szatírájával, paródiáival, rabelais-i tréfiával, bölcselkedéseivel, idézeteivel a joyce-i szellemmel vetekszik. A költemény drámai monológ, amelyben a költő önmagát mutatja be a költői alkotás rapszodikus hangulatában. 1930-ban jelent meg a *To Circumjack Cencrastus*, amelyben kegyetlen éllel karikírozta a skót társadalom vezető alakjait, támadta az egyházat, és amelyet Edwin Muir — Macdiarmid géniuszának talán első felfedezője — az „irodalom nagy eseményének” ítélte. De jöllehet *Second Hymn to Lenin and other Poems* című, 1935-ben megjelent kötetét még F. R. Leavis is dicsérte, Macdiarmid évtizedeken át a skót újjászülés és a pán-kelta kommunizmus hőbortosan rajongó apostolának hírében állt, és költészetének jelentősége csak 1962-ben, *Összegyűjtött költeményeinek* megjelenése után talált elismerésre, — akkor is legkevésbé az angol kritikában, amely Macdiarmidban nem látott mást, mint „a skót tájszólás muló hatású megújítóját”.

Robert Frost, akit Elizabeth Jennings

mutat be, nem vett részt a mai amerikai költészet dúló vitáiban, nem keresett sem új költői formát, sem új nyelvet. Műve mégsem tapad a hagyományokhoz. Verseinek sima felszíne alatt nyugtalanító gondolatok örvénylenek. Frost költészete „a gyönyörűségben született és a bölcsesség érlelődött”, a pásztorének hangján szólal meg, és abból a bukolikus látomásból fakad, amelyet az ember és a gép, a természet és az érzéketlen anyag, a világosság és homály, a jó és rossz ellentmondása alakított ki.

A modern amerikai költészet kozmopolitizmusától idegen Frost magávalragadó vonzóerőt gyakorolt az amerikai olvasókra, akiknek nosztalgája a technológia előtti Amerika egyszerű, bukolikus hangját ismerte fel Frost verseiben. Babette Deutsch szerint „Frost versei arra emlékeztetnek, hogy a természet központjában az ember áll”, és alig van angol nyelvű költő, aki utolérné Frostot a „gőzgép előtti falusi élet gyönyörűségének vergíliusi komolysággal és mértéktartással való bemutatásában”. F. O. Matthiessen Eliotot és Frostot tartja a mai amerikai költészet két legnagyobb alakjának, míg Day Lewis abban foglalja össze bírálatát, hogy Frost költészete „maga a bölcsesség”.

D. E. S. Maxwell James Gould Cozzensről írt kötetében meglepőnek találja, hogy a *By Love Possessed* 1957-ben történt megjelenéséig az amerikai kritika alig vett tudomást az íróról, jöllehet regényei az amerikai életnek, intézményeknek, erkölcsöknek és jellemeknek jóval mélyebb rajzai, mint John O'Hara vagy Steinbeck népszerűségeit szerzett írásai.

Az bizonyos, hogy Cozzens konzervatív, és realizmusa megakad a valóságosság ábrázolásánál. A *Just and the Unjust* peres eljárása, a *Guard of Honour* katonai szakszerűsége, a *A Cure of Flesh* topográfiai rajzai meghatározzák Cozzens szemléletét, amely a megfigyelésre és leírásra szorítkozik. Cozzens annak a johnsoni elvnek a követője, amely azt kívánja, hogy az irodalom „emlékeztessen a valóságra”: erre törekszik annak a társadalmi rétegnek a leírásában, amelyet a legjobban ismer, és amely legközelebb áll konzervatív felfogásához.

Maxwell Geismar „hideg” írónak tartja, mások azt vetik szemére, hogy „azonosítja magát” a felső osztállyal, Frederick Bracher szerint gondolkodása empirikus és eklektikus, absztrakt eszmék nem foglalkoztatják. A *Guard of Honour* — amelyet sokan a második világháború legjobb regényének tartanak — ez a megállapítás aligha vonatkoztatható. Azt azonban el kell ismerni, hogy Cozzens tekintetét szűk körre

vetíti, megveti a romantikusok tágas horizontját, és csak azt a valóságot látja meg, amely a létező társadalom látható rendjében mutatkozik.

Michael Collie Jules Laforgue, a század-vég 27 éves korában elhunyt költőjének életművével foglalkozik. Laforgue-ot előbb dilettánsnak, majd dekadensnek tekintették, csak korai halála után megjelent köteté — *Les Derniers Vers* — váltotta ki azt a magával ragadó hatást, amelynek utórezgése az élő francia és angol lírában is kitapinthatók. T. S. Eliot Laforgue tanítványa volt, a *Prufrock* és a *Derniers Vers* rokonsága szembevetendő.

Laforgue sem az életben, sem a költészetben nem talált olyan megnyugtató, megtámadhatatlan választ, amely visszatarthatta volna a kiábrándulástól. Szkepticismusa és fizikai környezete iránt érzett undorig fájuló megvetése nihilizmusba kergette. Önmagával is elégedetlen maradt: „Nem jól végeztem feladatomat”. De ez a kiábrándulás felszabadította költészetét a kor formai és tartalmi hagyományaitól, kielégülést talált verseiben, amelyek művészi érzékenységének zenei összhangban kifejezett manifesztációi, és azokban a költeményeiben, amelyekben az életnek önkényes fölényrel kialakított látomásába merül, nem törődve a verselés igényeivel. Az előbbi Valéryre, az utóbbi Apollinaire-re hatott.

Laforgue bemutatta, hogy lehet olyan szabad verset írni, amelyben a költő megőrzi a szavak zeneiségét; a képzelet fegyvermezettsége alakítja ki nála a vers lényegét, a szimbólum a költő tudatát szólaltatja meg. Új költői kifejezést teremtett, amely a XX. század művészi ízlését előzte meg, és amelynek hatása azóta sem halványult el.

Michael Collie kötetében nélkülöztük a kontroverz kritikáknak azt a szemlélét, amely a sorozat kiemelkedő érdeme.

VARANNAI AURÉL

Josip Vidmar: Drobní eseji (Apró esszék) Maribor, 1962. Založba Obzorja, 128.

A szlovén kritika és esszé neves mestere kisebb, inkább alkalmi írásait gyűjtötte össze ebben a kötetben. Ezek a látszólag nem nagy igényű írások azonban egy nagyműveltségű, biztos ítéletű, az európai művészeti és irodalmi mozgalmak útvesztőiben biztosan tájékozódó, nagy tapasztalattal rendelkező, érett megfigyelőnek és bírálónak megnyilatkozásai. Mint Vidmar

minden írásában, ezekben is két alapvető törekvés nyilvánul meg. Egyrészt küzd az igazi, emberileg hamisítatlan, sznobizmustól és modorosságától mentes művészetért, másrészt küzd azért, hogy az igaz művészetet a nép minél szélesebb rétegeinek kincsévé tegye, de nem olyan módon, hogy a művészet esztétikai igényességét alacsonyabb szintre szállítsa, hanem úgy, hogy a műértést és a művészet élvezésének igényét minél szélesebb körökre kiterjessze. Ilyen értelemben foglalkozik a színházi és művészeti kritikával, így foglalja össze a műfordításra vonatkozó nézeteit, s ilyen szellemben foglal állást az ún. modern vagy absztrakt művészettel kapcsolatban. Vidmart igazán nem lehet maradisággal vádolni, de mint annyian mások, ő sem tud mit kezdeni azzal az irányzattal, amely újra és újra végig akarja járni a harminc-négyven évvel ezelőtt lezajlott kísérletezések útját, azokét a kísérletezéseket, amelyek sehova nem vezettek. A jelen kaotikus állapotából csak egy kivezető utat lát. A művésznak tudomásul kell vennie azt a hatalmas harcot, amely ma a két szembenálló társadalmi akarat, két életakarat között folyik. A művésznak, aki az újat keresi, magába kell fogadnia ennek a hatalmas küzdelemnek pátoszát, és a világ szent akaratát, hogy tiszta, egészséges életet teremtsen. Magába kell fogadnia az elszántságot és bátorságot, amely ezekben a harcokban születik, „s azt a hatalmas életörömet, amelyet az öreg Európa a maga újjászületésén érez. Ezekben az eseményekben rejlik az új életérzés. A művész, aki ezt felébreszti magában, teljesen a mából és a máért lesz, megtalálja az új stílust, alakja új tisztaságban fog ragyogni és műve nemcsak az egyéniség kifejezője lesz, hanem egyúttal mély és igazán művészi kifejezője annak az új közösségnek, amelyre ma annyira áhítozunk, s amely mint sejtés annyira hatalmában tartja minden útkereső munkásságát”. Ilyen és hasonló gondolatokban mozog a kötet első része. A másodikban a XIX. és XX. század európai irodalmának néhány nagyjával foglalkozik. Puskin, Dosztojevski, Csehov, Alekszej Tolsztoj, Walter Scott, Oscar Wilde, Galsworthy, Knut Hamsun, Thomas Mann stb., s mint egyetlen jügoszláv, Ivo Andrić kaptak itt helyet. Ezekben a kis tanulmányokban vagy alkalmi tárcákban is számos értékes részletmegfigyelés és elvi jelentőségű felismerés van elhítve.

H. SZÉP GABRIELLA

A Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes 1966. évi kongresszusát augusztus 29. és szeptember 3-a között tartják Strashourghban. Témája: A valóság az irodalomban és a nyelvben, ezen belül: a) Az időszzerű szerepe az irodalmi alkotásban, b) a történeti szemantika és a szövegek megértése, c) a kulturális csere és a nyelv.

A Fondazione Cini idej, VII. konferenciáját *A XVIII. század kultúrája és művészete* címmel rendezi. Az egyes előadások a racionalizmus, a preromantika és a felvilágosodás, illetve az Arcadia és a neoklasszicizmus kapcsolataival foglalkoznak. Az előadók és a meghívottak a római, padovai, madridi, tübingeni, párizsi, veleni, londoni, milánói, bécsi, zürichi, bolognai, genfi és a new-yorki egyetem munkatársai.

Dante születése hétévszázados évfordulója alkalmából három lemezt bocsátottak közre Olaszországban, amelyeken az *Isteni Színjáték* egyes részleteit adják elő, ill. magyarázzák híres olasz előadóművészek. A szövegeket Mario Palladini professzor válogatta, ő írta a bevezetőket és a magyarázatokat is.

A Germanisták III. Nemzetközi Kongresszusa Amszterdamban ül össze 1965. augusztus 22.—28. a között. A kongresszus fő témája: Hagyomány és eredetiség a nyelvben és az irodalomban.

A IX. Nemzetközi Romanisztikai Kongresszus 1965. szeptember 1.—9. között lesz Madridban. A rendezőbizottság (elnöke Dámaso Alonso) a következő fő témákat tűzte ki: Az általános nyelvészet kérdései és alkalmazásuk a román nyelvészetben; A kultúra, a nyelv és az irodalom kapcsolata; A nyelvtudományi terminológia kérdései; A strukturális és historizmus a romanisztikában; Az irodalmi nyelv és a nyelvjárások viszonya; A szövegkritika és

szerepe a szövegkiadásokban; A román nyelvek fonetikája és fonológiája. A román verselés.

1965 májusában — a fasizmus felett aratott győzelem 20. évfordulóján — Berlinben és Weimarban összeül a világ íróinak fóruma. A tanácskozássra meghívták minden ország íróit, mindenkit, aki függetlenül politikai meggyőződésétől, világnézetétől és a művészetéről vallott nézeteitől — hajlandó harcolni a háború és az atomfegyverkezés ellen. Az előkészítő bizottság elnökei Anna Seghers és Arnold Zweig.

A Szovjet Tudományos Akadémia Gorkij Világirodalmi Intézete és a Szovjet Írók Szövetsége 1965 január végén konferenciát szervezett a realizmus és a modernizmus mai problémáiról. A konferencia három napján a következő előadások hangzottak el: I. Anyiszimov: *A realizmus és a modernizmus mai problémái*, A. Dimsic: *A realizmus értékei és határai*, J. Elszberg: *Gorkij írásművészete a modernizmus elleni harcban*, R. Szamarin; J. R. Becher esztétikája, B. Szucsokov: *Kafka életműve a valóság fényénél*, D. Urnov: *Joyce és a mai modernizmus*, P. Palijevskij: *W. Faulkner útja a realizmus-hoz*, D. Zatoncszkij: *Modernista mítoszok és a valóság*. A vitában mintegy harmincan szólaltak fel, a felszólalók többsége vitába szállt R. Garaudy *Parttalan realizmus* c. könyvével.

A világhírű szovjet regényíró születésének 60. évfordulója alkalmával Solohov és mi címmel nemzetközi ülésszakot szervezett a lipcei Marx Károly Tudományegyetem Szláv Intézete. A tanácskozáson a rendezőkön kívül résztvettek bolgár, csehszlovák, jugoszláv, lengyel és szovjet irodalomtörténészek is.

A plenáris ülésen, amelyet R. Fischer az intézet igazgatója nyitott meg, a neves szovjet Solohov-kutató L. Jakimenko tartott előadást *Solohov és korunk. Realizmus*

humanizmus, poétika címmel. A három szekcióban Solohov történelemszemléletével, írásművészetének eredetiségével és nemzetközi hatásával foglalkozó előadások hangzottak el. A záró ülésen javaslatot fogadtak el, amely szerint a Nemzetközi Szlavista Bizottság mellett létre kell hozni a XX. századi szláv irodalmak állandó bizottságát.

*

Az Umjetnost riječi (a Horvát Filológiai Társaság irodalomtudományi folyóirata) IX. évfolyamának (1965) négy számát egy-egy téma körül csoportosított anyaggal jelenteti meg. Ezek a témák: 1. sz.: az irodalmi terminológiai problémái, 2. sz.: horvát irodalomtörténetesek, 3. sz.: a mai horvát irodalom, 4. sz.: jugoszláv irodalmak és a világirodalom.

*

A társadalomtudományok iránti érdeklődés nagymértékben megcsappant Franciaországban, mint ezt a Figaro Littéraire megállapítja. A franciaországi tudományos kutatásokkal foglalkozó központi hivatal kimutatása szerint a 4465 francia tudományos kutató közül mindössze 845-en szentelték munkásságukat a humán tudományoknak. Ezek munkája is 13 szakterületre oszlik (antropológia, földrajz, általános nyelvészet, francia és egyéb nyelvek irodalma és nyelvésze, keleti nyelvek és kultúrák, klasszikus nyelvek és kultúrák, újkori történelem, politikai és jogtudomány, gazdaságtudomány, szociográfia, lélektan, filozófia, stb.). Ennek megfelelően a költségvetés egytizede jut csak a társadalomtudományok támogatására.

A Shakespeare Survey mintájára a Kent State University évkönyvet ad ki *Melville Annual* címmel. Az évkönyv első kötete, amely 1965-ben jelenik meg, a szerző *Bartleby* c. regényével kapcsolatos problémákkal foglalkozik.

*

1965 márciusától, évi három füzetben, *Modern Literary Philosophy* címmel új folyóirat indul a Morehead State College gondozásában.

*

Nicholas Joost szerkesztésében adja ki a Southern Illinois University a *Papers on English Language and Literature* című, negyedévi folyóiratot.

*

A La Società Napoletana di Storia Patria gondozásában a múlt évben jelent meg a *Rivista di Studi Crociani*, negyedévi folyóirat első száma.

*

A Lengyelországban 1959–1963 között megjelent *Estetyka* című folyóirat nevét a múlt évtől *Studia Estetyczne* változott.

*

A közelmúltban jelent meg az első néhány száma az *American Dialog* c. kéthavi folyóiratnak, amely a korábbi, havonta megjelenő *Mainstream*nek a folytatása. A második szám Hemingway spanyolországi harcostársának az íróhoz intézett leveleit közli, amelyek érdekesen világítják meg Hemingway politikai fel fogását a maccarthyizmus korszakában.

Kiigazítás

A Helikon 1964. évi 4. számának 446. lapján, Báder Dezső cikkében ezt olvasuk: „Hauptmann Hatvany figyelmébe ajánlja műveinek angol fordítóját, Charles Henry Meltzer, aki most magyar műveket szeretne fordítani. Sajnos, e szándék nem járt eredménnyel, mert az akkor már csaknem 80 éves műfordító néhány évvel később meghalt.”

Ez a megállapítás téves. Charles Henry Meltzer nem csekélyebb művet fordított angolra, mint *Az ember tragédiáját* (társfordítóként Vajda Pállal); fordítása 1933-ban és 1948-ban a budapesti Vajna és Bokor cégnél, majd 1957-ben és 1960-ban a Corvina kiadásában jelent meg.

A téves adatra én, mint *Az ember tragédiája* fordításainak és külföldi előadásainak krónikása rögtön felfigyeltem — persze az, aki ezzel a szakkérdéssel nem foglalkozik, nem köteles tudni ezt az adatot. Mielőtt azonban valakiről megállapítjuk, hogy nincs köze a magyar irodalomhoz, ajánlatos megtekinteni az Országos Széchényi Könyvtár katalógusát, ahol nemcsak a szerzők, hanem a fordítók, szerkesztők, előszó-írók neve is megtalálható a betűrendben.

Radó György

Lukács György nyolcvan éves

Lukács György ez év áprilisában töltötte be életének 80. évét. Az évfordulón a Helikon nevében is tisztelettel köszöntjük a világszerte ismert tudóst, akinek munkássága nagy hatással volt a marxista esztétika és irodalomtudomány fejlődésére.

Lukács György mint idealista esztéta kezdte működését, de már az első világháború idején a marxizmus vonzókörébe került, s ez vezette oda, hogy aktívan részt vegyen a Tanácsköztársaság kulturális tevékenységében. Emigrációban írt kritikai és esztétikai írásai hatással voltak a huszas évek végén és a harmincas évek legelején a német proletár-forradalmi irodalom fejlődésére s azon keresztül más országok szocialista irodalmának kialakulására is. Munkásságának döntő fontosságú szakaszában, a német fasizmus uralomra jutásától a felszabadulásig, a Szovjetunióban talált menedéket, ahol éveken át M. A. Lifsiccel együtt Marx és Engels esztétikájának feltárásán és továbbfejlesztésén dolgozott. A német fasizmus ideológiai hamisításai elleni harc folyamán került az addiginál is inkább kutatásainak középpontjába a német irodalom, főként a klasszika, a romantika és a realizmus korszaka. A fasizmus elleni harc vezette a filozófiai irracionalizmus bírálatához is, mely később filozófiai főművének lett a tárgya. Ugyanezekben az években alakult ki a realizmus-koncepciója, mely a XIX. századi kritikai realizmust állította az irodalom és művészet múltjának értékelése, sőt a szocialista irodalom és művészet fejlődése elé is egyetlen mércéül.

A felszabadulás után hazatérve, a 30-as években írt tanulmányai egymásután jelentek meg magyar nyelven is, és nagy hatást fejtettek ki újjáalakuló irodalmunkra és irodalomtudományunkra. Hatásuk egyfelől segítette a magyar irodalmi és társadalomtudományi közgondolkodás marxista elméleti alapjainak kialakulását, valamint a provincializmus és a nacionalista elzárkózottság elleni küzdelmet, és ebből a szempontból hasznos volt; másfelől azonban Lukács szemléletének egyes merev, konzervatív, az utóbbi időkben politikailag revizionista vonásai joggal váltottak ki, és váltanak ki ma is éles vitákat.

Lukács György életének nyolcadik évtizedét nagy esztétikai szintézisének létrehozására szentelte, amely a modern esztétika egyik legimpozánsabb vállalkozása. Kívánjuk, hogy munkáját jó erőben és egészséggben folytassa.

A Helikon szerkesztőbizottsága

LUKÁCS GYÖRGY ÍRÓI MUNKÁSSÁGA

Bibliográfiánk folytatja és kiegészíti Lukács György írásainak azt a jegyzékét, amely az író hetvenedik születésnapja alkalmából jelent meg (Összeállította Oltványi Ambrus, Irodalomtörténet 1955, 402—420.) A most közölt első rész az önállóan, könyv-alakban (ill. különlenyomatként is) kiadott műveket, a folyóiratunk következő számában megjelenő második rész pedig a hírlapokban, folyóiratokban és gyűjteményes munkákban közölt írásokat gyűjti egybe. Az 1945 óta magyar nyelven megjelent művek jegyzéke teljesnek mondható, a külföldön publikáltaké azonban korántsem az. Az 1955-ben összeállított bibliográfiától eltérően, ez az összeállítás nem gyűjti egybe a művek összes kiadásait az első kiadás événél közölt cím alá, hanem a megjelenés événél közli. A gyűjtés lezárásának időpontja: 1964. december 31.

LAKOS KATALIN

- 1909**
A dráma formája. Bp. 1909, Franklin ny. 36 p. (Klny. a *Budapesti Szemléből*.)
- 1910**
A lélek és a formák. (Kísérletek.) Bp. 1910, Franklin ny. 210 p. (Levél a „Kísértetről” — Rudolf Kassner — Theodor Storm — Novalis — Richard Beer-Hoffmann — Sören Kierkegaard és Regine Olsen — Stefan George — Beszélgetés Laurence Sterne-ről.)
Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. Bp. 1910, Franklin ny. (Klny. az Alexander-Emlékkönyvből.)
- 1911**
A modern dráma fejlődésének története. 1—2. köt. Bp. 1911, Franklin ny. XVI, 496 p. 548 p.
Die Seele und die Formen. (Essays.) Berlin, 1911, Fleischel. 373 p. (Über Form und Wesen des Essays — Rudolf Kassner — Novalis — Theodor Storm — Stefan George — Charles-Louis Philippe — Richard Beer-Hoffmann — Ein Zweigespräch über Lawrence Sterne — Paul Ernst.)
- 1913**
Esthetikai kultúra. (Tanulmányok.) Bp. [1913], Athenaeum. 91 p. (Modern Könyvtár 201—203. sz.)
— („Arról a bizonyos homályosságról” — Esthetikai kultúra — Az utak elváltak — Augustus Strindberg hatvanadik születésnapjára — Ady Endre — Jób Dániel novellái — Jegyzetek Szélpál Margitról — Thomas Mann második regénye — Der Weg ins Freie — Pontopiddan novellái.)
- 1916**
Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Stuttgart, 1916, Druck der Union. 89 p. (Klny. a *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*ből.)
- 1917**
Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Aesthetik. (Klny. *Logos.* Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. Tübingen. 1917/18.) 39 p.
- 1918**
Balázs Béla és akiknek nem kell. (Összegyűjtött tanulmányok.) Gyoma, 1918, Kner. 121 p. (Előszó — A vándor énekel — Tristan hajóján — Misztériumok — Doktor Szélpál Olga — Az utolsó nap — Halálos fiataltság — Hét mese.)
- 1919**
Taktika és etika. Bp. 1919, Közoktatásügyi Népbiztoság. 40 p.
- 1920**
Die Theorie des Romans. Berlin, 1920, Cassirer. 169 p.
- 1924**
Lenin. Studie für den Zusammenhang seiner Gedanken Wien, 1924, Verl. der Arbeiterbuchhandlung. 77 p.
Lenin. Tanulmány Lenin gondolatának összefüggéséről. (Ford. Gábor Andor.) Wien, 1924, Ama Verl. 192 p. (Borítólapon: Masaryk, G. T.: Állam és politika. Wien, West-Verl.)
- 1926**
Moses Hess und die Probleme in der idealistischen Dialektik. Leipzig, 1926, Hirschfeld Verl. 51 p.
- 1937**
Литературе теории XIX века и марксизм. Москва, 1937, Гослитиздат, 293 стр. (Предисловие — Людвиг Фейербах и немецкая литература — Карл Маркс и Ф. Т. Фишер — Маркс и Энгельс в полемике с Лассалем по поводу „Зиккин-гена” — Франц Меринг)
- 1939**
К истории реализма. Москва, 1939, ГИХЛ, 369 стр. (Предисловие — Гете: Страдания молодого Вертера — Вильгельм Мейстер — „Гипернион” Гёльдерлина — Трагедия Генриха фон Клейста — Георг Бюхнер — Генрих Гейне — Бальзак: Крестьяне — Бальзак: Утраченные иллюзии — Бальзак, критик Стендаля — Толстой и развитие реализма — Человеческая комедия пред-революционной России)

1940

Gottfried Keller. Kiev, 1940, Staatsverlag der Nationalen Minderheiten der USSR. 111 p.

1944

Írástudók felelőssége. Moszkva, 1944, Idegennyelvű Irodalmi Kiadó. 93 p.

1945

Balzac, Stendhal, Zola. [Bp. 1945] Hungária. 146 p. (Előszó — Balzac: Parisztok — Balzac: Elvesztett illúziók — Balzac és Stendhal vitája — A százéves Zola.)

Írástudók felelőssége. [Bp.] 1945, Szikra. 144 p. (Előszó a második kiadáshoz — Ady, a magyar tragédia nagy énekese — Babits Mihály vallomása — Harc avagy kapituláció? — Írástudók felelőssége — Prolog vagy epilóg?)

Népi írók a mérlegen. (Előadás.) (Horváth Zoltán és Erdei Ferenc hozzászólásával.) Bp. 1945, Szikra. 45 p. (A MKP Politikai Akadémiája 6.)

1946

Goethe és kora. [Bp. 1946], Hungária ny. 215 p. (Előszó — Az ifjú Werther szenvedései — Meister Vilmos tanulóévei — Schiller és Goethe levélváltása — Schiller elmélete a modern irodalomról — Hölderlin Hyperionja — Faust-tanulmányok.)

Irodalom és demokrácia. (Füst Milán és Darvas József hozzászólásával.) Bp. 1946, Szikra. 47 p. (Az MKP Politikai Akadémiája 2.)

József Attila. (Két előadás.) Lukács György: *Pártköltészet*. 3–32. p. Bp. 1946, Szikra. 67 p.

Gottfried Keller. Berlin, 1946, Aufbau Verl. 135 p.

Lenin és a kultúra kérdései. Bp. [1946], MSZMT. 24 p. *Nagy orosz realista*. Bp. 1946, Szikra, 167 p. (Előszó — Az orosz demokrácia irodalomkritika nemzetközi jelentősége — Tolsztoj és a realizmus fejlődése — Dosztojevszkij — A forradalom előtti Oroszország „Emberi komédiája” — Tolsztoj és a nyugati irodalom.)

Nietzsche és a fasizmus. Bp. [1946] Hungária. 79 p. (Nietzsche és a német fasizmus — Nietzsche mint a fasizta esztétika előfutára.)

Az újabb német irodalom története. Németből ford.: Gáspár Endre. Bp. 1946, Athenaeum. 152 p.

1947

A „giccs”-ről és a „proletkult”-ról. (Előadás a kultúrvezetőképző pártiskolán.) Bp. 1947, Szikra. 16 p. (Szemináriumi füzetek kultúrvezetők számára. 4.)

Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur. Berlin, 1947, Aufbau Verl. 118 p.

Goethe und seine Zeit. Bern, 1947, Francke. 207 p.

Irodalom és demokrácia. Bp. 1947, Szikra. 192 p. (Előszó — Demokrácia és kultúra — Lenin és a kultúra kérdései — Irodalom és demokrácia I. — Irodalom és demokrácia II. — Népi írók a mérlegen — Pártköltészet — Szabad vagy irányított művészet? — Régi és új legendák ellen — A magyar irodalom egysége.)

A marxista esztétika alapjai. Bp. 1947, Szikra. 16 p. (Szemináriumi füzetek kultúrvezetők számára. 3.)

Ogledi o realizmu. Balzac — Stendhal — Zola — Hajne. Belgrad, 1947, Kultura. 218 p.

Ogledi o realizmu. Balzac — Stendhal — Zola — Heine. Zagreb, 1947, Kultura. 198 p.

A polgár nyomában. A hetvenéves Thomas Mann. (Ford. Rabinovszky Mária.) Bp. [1947] Hungária. 51 p.

A polgári filozófia válsága. Bp. 1947, Hungária. 248 p. (Előszó — Adalékok a modern dialektika történetéhez — A polgári filozófia válsága — A kapitalizmus világképe reformista tükrében — Aristokratikus és demokratikus világnézet — Az egzisztencializmus — Az egzisztencialista etika zárukutaja — Lenin ismeretelmélete és a modern filozófia problémái — Megváltozott világkép.)

Thomas Mann settentenne. Roma, 1947, 37 p. (Biblioteca dell'Accademia d'Ungheria in Roma. Nuova Ser. 7.)

A történelmi regény. Bp. 1947, Hungária, 305 p.

1948

Essays über Realismus. Berlin, 1948, Aufbau Verl. 268 p. (Das Ideal der harmonischen Menschen in der bürgerlichen Aesthetik — Intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten — Der Kampf zwischen Liberalismus und Demokratie im Spiegel des historischen Romans der deutschen Antifaschisten — Es geht um den Realismus — Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács — Schriftsteller und Kritiker.)

Existencialisme ou marxisme? (Trad. par E. Kelemen) Paris, 1948, Nagel. 310 p. (Coll. Pensées) — (Introduction — La crise de la philosophie bourgeoise — De la phénoménologie à l'existentialisme — L'impasse de la morale existentialiste — La théorie lévinienne de la connaissance et les problèmes de la philosophie moderne.)

Hölderlin. (Tanulmány.) [A verseket ford. Hajnal Gábor.] Bp. [1948] Budapest Irod. Intézet. 94 p. (Új Könyvtár 25.)

Irodalom és demokrácia. 2. jav. kiadás. Bp. 1948, Szikra. 188 p.

Az irodalomtörténet revíziója és az irodalomtanítás. (Előadás.) Bp. 1948. Magy. Pedag. Szaksz. Okt. és Kult. Osztálya. 14 p.

Der junge Hegel. Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie. Wien—Zürich, 1948, Europa Verl. 718 p.

Lenin és a kultúra kérdései. 2. kiad. Bp. 1948, Új Magyar Könyvkiadó. 24 p.

Thomas Mann. (Két tanulmány.) Bp. 1948, Hungária. 105 p. (Előszó — A polgár nyomában — A modern művészet tragédiája.)

Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. Berlin, 1948, Aufbau Verl. 248 p. (Die Sickingende-batte zwischen Marx—Engels und Lassalle. — Friedrich Engels als Literaturtheoretiker und Literaturkritiker — Marx und das Problem des ideologischen Verfalls — Volkstrüben oder Bürokratie?)

A marxista filozófia feladatai az új demokráciában. Bp. [1948] „Budapest” Irod. Intézet. 58 p.

A realizmus problémái. Ford. Gáspár Endre. Bp. [1948] Athenaeum. 391 p. (Előszó — A művészet és az objektív valóság — A harmonikus ember eszménye a polgári esztétikában — A művész alakok intellektuális arca — Marx és az ideológiai hanyatlás problémája — Néptribun vagy bürokrata? — Elbeszélés vagy leírás — A realizmusról van szó — Levélváltás Anna Seghers-szel — Mi a normális viszony író és kritikus között?)

Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie. Berlin, 1948, Aufbau Verl. 358 p. (Der deutsche Faschismus und Nietzsche — Der deutsche Faschismus und Hegel — Über Preussentum — Aktualität und Flucht — Erzählen oder beschreiben? — „Größe und Verfall“ des Expressionismus — Die verbannte Poesie — Thomas Mann über das literarische Erbe — Arnold Zweigs Romanzyklus über den imperialistischen Krieg 1914 bis 1918 — Johannes R. Becher „Abschied“ — Schicksalswende.)

Új magyar kultúráért. Bp. 1948, Szikra. 234 p. (Előszó — Az MKP és a magyar kultúra — A százéves Toldi — Heine és a 48-as forradalom ideológiai előkészítése — A felszabadító — Megjegyzések egy irodalmi vitához — A népi irodalom múltja és jelene — Levél Németh Andorhoz Déry Tibor regényéről — Színvonal és népszerűség — Valóság és művészet — Az absztrakt művészet magyar elméletei — Ady nem alkuszik — A hatvanéves Kassák — Leszámolás a múlttal — Mire jó a kétségbeesés? — Egy rossz regény margójára — Elfogulatlan irodalomszemlélet — Fejtő Ferenc: Heine — Baumgarten Ferenc — Osvát Ernő összes írásai — Márai új regénye — Újhold.)

Velci rusi realisté. (Pfelezo.: F. Kombercová.) Praha, 1948, Svoboda. 258 p.

1949

Ady. Bp. 1949, Szikra. 31 p.

Balzac — Stendhal — Zola. 2. kiad. Bp. 1949, Hungária. 156 p.

Brève histoire de la littérature allemande. (Du 18 siècle à nos jours.) (Trad. par L. Goldmann, M. Butor)

Paris, 1949, Ed. Nagel. 259 p. (Collection «Pensées»)

Existencialismus či marxismus. (Přel. V. Vlček, J. Marek). Praha, 1949, Nová Osvěta, 229 p.

Goethe e il suo tempo. (Trad. par Enrico Burich). Verona, 1949, Mondadori. 353 p.

Goethe et son époque. (Trad. par L. Goldmann-Frank.) Paris, 1949, Nagel. 351 p. (Collection „Pensées“)

Goethes Faust. Inledning och översättning av K. G. Wall. Stockholm, 1949, Ljus, 197 p.

A kapitalista kultúra csúdjai. Bp. 1949, Szikra. 26 p. (Az MDP Pol. Akad. 1.)

Literatura a demokrácia. (Prel. Imrih Bojsa, Ladislav Szántó) Red. Alexander Matuška. Bratislava, 1949, Pravda, 180 p.

Marx és Engels irodalomelmélete. Három tanulmány. Bp. 1949, Szikra. 163 p. (Tudomány és Haladás 24.) — (Előszó — Marx, Engels és Lassalle vitája a „Sickingen”-ről — Engels Frigyes mint irodalmi teoretikus és irodalmi kritikus — Bevezetés a Marx–Engels: *Művészet, irodalom* c. kötetéhez.)

Nagy orosz realisták. 2. jav. és bőv. kiad. Bp. 1949, Szikra. 213 p. (Bőv.: Előszó a 2. kiadáshoz + Puskin: Borisz Godunov.)

Nietzsche és a német fasizmus. 2. kiad. Bp. 1949, Hungária, 87 p.

A polgári filozófia válsága. 2. bőv. kiadás. Bp. 1949, Hungária, 288 p. (Bőv.: A kapitalista kultúra csúdjai — Heidegger reditvívus.)

Der russische Realismus in der Weltliteratur. Berlin, 1949, Aufbau Verl. 293 p. (Die internationale Bedeutung der russischen demokratischen Literaturkritik — Leo Tolstoj und die Entwicklung des Realismus — Dostojewski — Maxim Gorki: 1. Der Befreier. 2. Die menschliche Komödie des vorrevolutionären Russlands. — Leo Tolstoj und die westliche Literatur.)

1950

Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus. (Eine Übersicht ihrer Hauptströmungen.) Berlin, 1950, Aufbau Verl. 83 p.

Ekzisztencializmus o marksizmus? (Ford. Tírgém A. Reubán.) Tel Aviv, 1950, Hakibuc Hameuchod. 113 p.

Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur kiad. Berlin, 1950, Aufbau Verl. 113 p.

Goethe und seine Zeit. 2. kiad. Berlin, 1950, Aufbau Verl. 304 p.

Az irracionálisizmus története. Bp. 1950 [1951] Jegyzet-szorosított Váll. 51 p. (ELTE Bölcsészettud. Karának jegyzete.)

Thomas Mann. Berlin, 1950, Aufbau Verl. 112 p. (Vorwort — Auf der Schule nach dem Bürger — Die Tragödie der modernen Kunst.)

Saggi sul realismo. Torino, 1950, Einaudi. 375 p. (Saggi 427.) — (Introduzione — *Il realismo francese.* Balzac: Les Illusions Perdues — La polemica tra Balzac e Stendhal — Per il centenario di Zola. — *Il realismo russo.* Importanza mondiale della critica letteraria democratica russa. — Tolstoj e l'evoluzione del realismo — Dostojewski — La «Commedia umana» della Russia prerivoluzionaria — Tolstoj a la letteratura occidentale.)

Studies in European realism. A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoj, Gorki and Others. (Foreword by Toy Rascal.) London, 1950, Hillway. IX, 277 p. Preface — Balzac: The Peasants — Balzac: Lost Illusions — Balzac and Stendhal — The Zola Centenary — The International Signification of Russian Democratic Literary Criticism — Tolstoj and the Development of Realism — The Human Comedy of Pre-Revolutionary Russia — Lev Tolstoj and Western European Literature — The Liberator.)

Vel'ke ruski realisti. (Prel. L. Ivanicová — A. Kalinová.) Bratislava, 1950, Pravda. 475 p. (Essay a studie 7.) — (Úvod k slovenskému vydaníu — Medzinárodný význam ruskej demokratickej literárnej kritiky — Tolstoj a vyznam realismu — Dostojevskij — „Ludská komédia” predrevolučného Ruska — Tolstoj a západná literatúra — Puškinovo miesto vo svetovej literatúre — Černyševského román Co robit? — Šolochovov „Tichý Don“.)

1951

Balzac, Stendhal, Zola. Warszawa, 1951. Książka — Wiedza. 66 p. (Z historii i teorii literatury 2.)

Existentialismus oder Marxismus? Berlin, 1951. Aufbau Verl. 183 p. (Vorwort — Die Krise der bürgerlichen Philosophie — Der Existentialismus — Die Robinsonade der Dekadenz — Die Erkenntnistheorie Lenins und die Probleme der modernen Philosophie — Anhang: Heidegger reditvívus.)

Az imp(erializmus) korszakának pol(gári) fil(ozófiai)ja. 2. félév. Bp. 1951, Tankönyvkiadó — Jegyzet-szorosított. 26 p. (Az ELTE Bölcsészettud. Karának jegyzetei.)

Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus. Bp. 1951, Szikra, 275 p. (3. kiad.) — (Előszó az első kiadáshoz — Előszó a második kiadáshoz — Előszó a harmadik kiadáshoz — Puskin helye a világirodalomban — „Borisz Godunov” — Az orosz forradalmi-demokrata irodalomkritika nemzetközi jelentősége — Csernisevskij „Mit tegyünk?” — Dosztojevskij — Tolstoj és a nyugati irodalom.)

Sztálin cikkeinek tanulmányai az irodalom- és művészet-történet szempontjából. Bp. [1951] Akad. Kiadó. 67–71 p. (Klly. Az MTA I–II. Oszt. Közleményeiből.)

1952

Balzac und der französische Realismus. Berlin, 1952, Aufbau Verl. 103 p. (Vorwort — „Die Bauern“ — „Verlorene Illusionen“ — Balzac als Kritiker Stendhals — Zum hundertsten Geburtstag Zolas.)

Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1952, Aufbau Verl. 317 p. (Vorwort — Die Tragödie Heinrich von Kleist — Eichendorff — Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner — Heinrich Heine als nationaler Dichter — Gottfried Keller — Wilhelm Raabe — Der alte Fontane.)

Gete to sono jidai. Ford. Sunji Sasamoto. Tokyo, 1952, Chuo Koron. 284 p.

Az irracionálisizmus alapvetése a két forradalom közötti korszakban. (1789–1848). Bp. 1952, Akad. Kiadó. 277–402 p. (Klly. a *Filozófiai Évkönyvből*.)

Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. (2. kiad.) Berlin, 1952, Aufbau Verl. 173 p.

Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus. 3. jav. és bőv. kiad. Bp. 1952, Szikra. 322 p. (Előszó a harmadik kiadáshoz — A felszabadító — A forradalom előtti Oroszország „Emberi komédiája” — A Fagyjev: Tizenkilencen — Ny. Virta: Magány — M. Solohov: Csendes Don — A. Makarenko: Az új ember kovása — A. Platonov: A halhatatlank — Solohov: Új barázdát szánt az eke — A. Bek: A volokalamszki országút — E. Kazakevics: Tavasz az Oderán.)

Puschkin — Gorki. (Zwei Essays.) Leipzig, [1952] Reclam. 158 p.

Razprave in eseji o realizmu. Rev. Fran Albreht. Ljubljana, 1952, Cankarjeva Založba. 245 p.

Der russische Realismus in der Weltliteratur. (2. kiad.) Berlin, 1952, Aufbau Verl. 541 p. (Vorwort zur ersten und zweiten Auflage — I. *Der kritische Realismus* — II. *Der sozialistische Realismus*. — Vö. a magyar kiadás tanulmányait.)

1953

Adalékok az esztétika történetéhez. Bp. 1953, Akad. Kiadó. 477 p. (Előszó — Schiller esztétikájához — Bevezetés Hegel esztétikájába — Bevezetés Csernisevskij esztétikájába — Bevezetés a marx esztétikájába — Marx, Engels és Lassalle Sickingen-vitája. — Engels Frigyes mint irodalomteoretikus és irodalomkritikus — K. Marx és Fr. Th. Vischer — Nietzsche mint a fasizta esztétika előfutára — Franz Mehring — Irodalom és művészet mint felépítmény.)

Goethe und seine Zeit. (3. kiad.) Berlin, 1953, Aufbau Verl. 266 p.

Il marxismo e la critica letteraria. (Trad. Cesare Cases.) Torino, 1953, Einaudi. 472 p. (Saggi 169.) — (Premessa all' edizione italiana — Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels — La polemica tra Marx–Engels e Lassalle sulla tragedia «Franz von Sickingen» — Friedrich Engels teoretico e critico della letteratura — Marx e il problema

- della decadenza ideologica — Tribune del popolo o burocrate? — Narrare o descrivere? — La fisiologia intellettuale dei personaggi artistici — Una discussione epistolare tra Anna Seghers e Georg Lukács — Lo scrittore e il critica.)
- Der russische Realismus in der Weltliteratur.* (3. kiad.) Berlin, 1953, Aufbau Verl. 592 p.
- Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur.* Berlin, 1953, Aufbau Verl. 161 p. (Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur — Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus.)
- Thomas Mann.* (2. kiad.) Berlin, 1953, Aufbau Verl. 107 p.
- 1954**
- Beiträge zur Geschichte der Aesthetik.* Berlin, 1954, Aufbau Verl. 438 p. (L. a magyar kiadás tartalmát!)
- Az ész trónfosztása.* (Az irracionalista filozófia kritikája.) Bp. 1954, Akad. Kiadó. 696 p.
- Gele kenkyu.* (Ford. Hideo Kikumori.) Tokyo, 1954, Aoki. 278 p. (Aoki bunko 179. — Gaikoku bungak 37.)
- Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft.* (2. kiad.) Berlin, 1954, Aufbau Verl. 654 p. (Uj előszóval.)
- Riarizumu ron.* (Zegaeu [Anna Seghers] to no ronso wo fukumu miteu no riarizumu bunka.) Tokyo, 1954, Riron. 192 p.
- Torusutoi [Tolsztoj] to Dosutoietusukii [Dosztojevszkij].* Tokyo, 1954, Dawiddo. 205 p. (Dawiddo sensho.)
- Die Zerstörung der Vernunft.* Berlin, 1954, Aufbau Verl. 689 p.
- 1955**
- Az esztétikai visszatrükközés problémája.* Bp. 1955, Akad. Kiadó. 235—248. p. (Kiny. Az MTA Társadalmi-Történelmi Tudományok Oszt. Közl. 6. köt.)
- Goethe und seine Zeit.* Berlin, 1955, Aufbau-Verl. 260 p.
- Háromán háhíztóri.* (Tirgém Arje Sole.) Merchavja, 1955, Sifriat Doalim. 339 p.
- Der historische Roman.* Berlin, 1955, Aufbau Verl. 393 p.
- La letteratura sovietica.* Roma, 1955, Ed. Riuniti. 353 p.
- A művészet mint felépítmény.* Előadás. Bp. 1955, Népműv. Min. Műv. Okt. Főoszt. 28 p. (Művészeti főiskolák esztétikai előadásai 1.) (Kézirat gyanánt.)
- Német realitást.* (Esszégyűjtemény.) (Bp. 1955, Szépirod. K. 433 p. 1 t.)
- Probleme des Realismus.* (2. verm. und verb. Aufl.) Berlin, 1955, Aufbau Verl. 312 p.
- Arthur Schopenhauer.* (Társ szerzők: Haym Rudolf, Karl Kautsky, Franz Mehring) Berlin, 1955, Aufbau Verl. 270 p. (Philosophische Bücherei 7.)
- Die Zerstörung der Vernunft.* Der Weg zum Irrationalismus von Schelling zu Hitler. 2. Aufl. Berlin, 1955, Aufbau Verl. 692 p.
- 1956**
- Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie.* 2. verm. Aufl. Berlin, 1956, Aufbau Verl. 253 p.
- Beiträge zur Geschichte der Ästhetik.* Berlin, 1956, Aufbau Verl. 438 p.
- Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi.* Torino, 1956, Einaudi. 237 p. (Saggi 198)
- Az ész trónfosztása.* Az irracionalista filozófia kritikája. 2. kiad. Bp. 1956, Akad. K. 680 p. (A Magyar Népköztársaság és a Román Népköztársaság között létrejött közös könyvkiadási egyezmény keretében készült.)
- Gele i njegovo doba.* (Prev. Marija Kon.) Sarajevo, 1956, Izd. Veselin Mašles. 242 p.
- Goethe in njegovo čas.* (Prev. Bože Vodušek) Ljubljana, 1956, Cankarjeva Založba. 191 p.
- A haladás és reakció harca a mai kultúrában.* Bp. 1956, Szikra. 27 p. (Az MDP Pol. Akad. 6.)
- Heinrich Heine als nationaler Dichter.* Essen, 1956, Verl. Dein Buch. 101 p.
- A külvilág esztétikai problémája a felvilágosodásban és Goethenél.* Bp. [1957] Akad. K. 145—164 p. (Kiny. Magyar Tudomány. 1956.) (Részlet — — készülő esztétikájából.)
- La letteratura sovietica.* Roma, 1956, Ed. Riuniti. 353 p.
- Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna.* (Trad.
- Giorgio Dolfini) Milano, 1956, Feltrinelli. 180 p.
- Nile i fašizam.* (Prev. Vida Popović) Beograd, 1956, Kultura. 104 p.
- Riarizumu geijutu no kio.* Haliki Ichiro ykaunen. Tokyo, 1956, Mirai. 215 p. (Mirai geiyutera gakuin 1.)
- 1957**
- Contributi alla storia dell'estetica.* (Trad. Emilio Picco) Milano, 1957, Feltrinelli. 490 p.
- Doitsu brugeku koshi.* (Doke Tadamichi Obae Takuso yaku.) Tokyo, 1957, 279 p.
- Dostojevskij.* (Dosutosufusuki ron. Shigehara Afsuro yakuchu.) Tokyo, [1957] Daigakusyorin 85 p. (Daigakusyorin gogakutunko 777)
- Jitaurai-shugi ka marscoeshugi ka.* Shiotsuka Nobori Ikumaku Keiro yaku. (Dai 8 saten bakko) Tokyo, 1957, Iwanami 301 p. (Iwanami gendai sosho.)
- A külvilág, mint esztétikai kategória.* Bp. 1957, Akad. K. 255 p.
- La lotta fra progresso e reazione nella cultura d'oggi.* 2. ed. [A politika akadémián 1956 nyarán tartott előadás fordítása] (Trad. Giorgio Dolfini.) Milano, 1957, Feltrinelli. 46 p.
- Thomas Mann.* 5. verm. Aufl. Berlin. 1957, Aufbau Verl. 180 p.
- Friedrich Nietzsche.* Berlin, 1957, Aufbau Verl. 41—215 p. (Philosophische Bücherei. 14.) (Társ szerző: Mehring, Franz.)
- Problemi realizma.* Sarajevo, (Prev. i priredio Konstantin Petrović.) 1957, Syjetlost. 333 p. (Pogledi Biblioteka za domaču i stranu esejistiku 3.)
- Prolegomeni a un'estetica marxista.* Sulla categoria della particolarità. Roma, 1957, Ed. Riuniti, 259 p. (Nuova biblioteca di cultura 20.)
- Il significato attuale del realismo critico.* Torino, 1957, Einaudi. 159 p.
- Tolstoi und die westliche Literatur.* Dostojevskij. Düsseldorf, [1957] Progress Verl. 38 p.
- 1958**
- La destruction de la raison.* I—II. Paris, 1958—1959, l'Arche. 348 + 380 p. (Le sens de la marche) (Trad. par Stanislas George, André Gisselbrecht.)
- Istorski roman.* (Prev. Frida Filipović.) Beograd, 1958, Kultura. 355 p.
- Thomas Mann.* (Prev. Irma Lisičar.) Beograd, 1958, Kultura. 144 p. (Biblioteka književna kritika i esej.)
- Od Goethego do Balzaka.* Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku. (Wybór Maciej Zurawski) Warszawa, 1958, P. Inst. Wyd. 512 p. („Cierpienia młodego Wertera” — „Lata nauki Wilhelma Meistra” — Studia a „Fauscie” — Romantyzm jakpunkt zrośnoy w literaturze niemieckiej — Klasyczna postać powieści historycznej — Henryk Heine — poeta narodywy — „Chłopi” Balzaka — „Stracone złudzenia” — Balzak jako krytyk Stendhala.)
- Wider den missverstandenen Realismus.* Hamburg [1958] Claassen Verl. 153 p. (Önkényes kiadó cím Eredeileg: Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus.)
- 1959**
- Danasnji značaj kritičkog realizma.* (Prev. Miljan Mojašević. Predgovor Boris Žihari.) Beograd, 1959, Kultura. 148 p. (Biblioteka književna kritika i esej.)
- La distruzione della ragione.* (Trad. Eraldo Arnaud.) Torino, 1959, Einaudi. XI. 874 p. (Biblioteka di cultura filosofica 22.)
- El asalto a la razón.* (La trayectoria del irracionismo desde Schelling hasta Hitler.) (Trad. Wenceslao Roco.) Mexico—Buenos-Ayres, 1959, Fondo de Cultura Económica. 706 p.
- Mładi Hegel.* [Belgrád] 1959, Kultura. 625 p. (Filozofska biblioteka)
- Prilozi za istoriju estetike.* Beograd, 1959, Kultura. 370 p. (Prev. Nenad Javonić, Frida Filipović, Vida Popović) (Biblioteka književna kritika i esej)
- 1960**
- Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica.* Torino, 1960, Einaudi. 793 p. (Biblioteca di cultura filosofica 24.)

Histoire et conscience de classe. Paris, 1960, Ed. Minuit. 381 p. (Trad. Kostas Axelos, Jacqueline Bois (Arguments 1.)
Prolegomena za marksističku estetiku. Beograd, 1960, Nolit. 229 p. (Biblioteka savremene filozofije „Symposion“ Strani autori.)
Razkroj uma. (Pot iracionalizma od Selliga do Hitlerja. Prev. T. Kermauner) Ljubljana, 1960, Cankarjeva Založba. 665 p.
La signification présente du réalisme critique. (Trad. Maurice de Gandillac) Paris, 1960, Gallimard. 276 p.

1961

Schriften zur Literatursoziologie. (Ausgew. u. eingel. v. Peter Ludz.) Neuwied am Rhein, 1961, Luchterhand. 568 p. (Soziologische Texte. 9.) Vorwort — Zu dieser Ausgabe — Marxismus und Literatur — Eine kritische Einführung in das Werk von — — — Geschichtsphilosophische und theoretisch methodologische Grundlegung zur Literatursoziologie — Historisch-soziologische Literaturinterpretationen — Bibliographie.

1962

Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi. (Trad. Cesare Cases) Milano, 1962, Einaudi-Mondadori. 292 p. (Biblioteca Moderna Mondadori 738 — 739.)
The Historical Novel. (Transl. Hannah and Stanley Mitchell.) London, 1962, Merlin Press. 363 p. (Id. a magyar kiadás tartalmát)
Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica. (Intr. Lucien Goldmann) Milano, 1962, Sugar Ed. 221 p. (Argumenti 3.)
Die Zerstörung der Vernunft. Berlin — Spandau, 1962, Luchterhand. 757 p. (Gesamtausgabe 9. Bd.) (Zu neuen Auflage — Vorwort — Über den Irrationalismus als internationale Erscheinung in der imperialistischen Periode — Über einige Eigentümlichkeiten der geschichtlichen Entwicklung Deutschlands — Die Begründung des Irrationalismus in der Periode zwischen zwei Revolutionen (1789 — 1848) — Nietzsche als Begründer des Irrationalismus der imperialistischen Periode — Die Lebensphilosophie im imperialistischen Deutschland. — Der Neuhumanismus — Die deutsche Soziologie der imperialistischen Periode. Sozialer Darwinismus, Rassenlehre und Faschismus — Nachwort. Über den Irrationalismus der Nachkriegszeit.

1963

L'anima e le forme. (Intr. Franco Fortini) Milano, 1963, Sugar Ed. 351 p. (Argomenti 8.) (Essenza e forma del saggio — Platonismo, poesia e le forme — Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza — Sulla filosofia romantica dell'esistenza — La Borghesia e l'art pour l'art — La nuova solitudine e la sua lirica — Ricchezza, caos e forme — Metafisica della tragedia.)
Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen 1 — 2. Halbbd. Berlin — Spandau, 1963, Luchterhand. 851 — 887 p. (Gesamtausgabe 11 — 12. Bd.) — (I. Halbbd. — Probleme der Widerspiegelung im Alltagsleben — Die Desanthropomorphisierung der Widerspiegelung in der Wissenschaft — Prinzipielle Vorfragen der Lösung der Kunst vom Alltagsleben. — Die abstrakten Formen des ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. — Probleme der Mimesis: Die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelung — Der Weg zur Welthaftigkeit der Kunst. Der Weg des Subjekts zur ästhetischen Widerspiegelung. — Die eigene Welt der Kunstwerke. — Die defetischisierende Mission der Kunst. — Allgemeine Züge der Subjekt-Objekt. — Beziehung in der Ästhetik. — II. Halbbd. — Das Signalsystem I. — Die Kategorie der Besondereit — Ansicht — Füruns — Fürsich — Grenzfragen der ästhetischen Mimesis — Probleme

der Naturschönheit — Der Befreiungskampf der Kunst.)

The Historical Novel. (Trans. Hannah and Stanley Mitchell.) Pref. to the American ed. Irving Howe.) Boston, 1963, Beacon Press. 363 p.

El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista. (Trad. Manuel Sacristan.) Mexico, 1963, Ed. Grijalbo, S. A. 551 p.

Probleme des Realismus II. Der russische Realismus in der Weltliteratur. Neuwied am Rhein, 1963, Luchterhand. (Gesamtausgabe 5. Bd.) (Zur neuen Auflage — Vorwort zur ersten und zweiten Auflage — Vorwort zur dritten Auflage — Der kritische Realismus — Puschkin — Gogol — Die revolutionären Demokraten — Dostojewskij — Tolstoi — Der sozialistische Realismus — Maxim Gorki — Gestalten und Probleme der Bürgerkriege — Die sozialistische Aufbau und die Entstehung des neuen Menschen — Die Helden des Grossen Vaterländischen Krieges — Die kritische Aufarbeitung der Stalinischen Periode.)
Realisti tedeschi del XIX secolo. (Trad. Fausto Codini) Milano, 1963, Feltrinelli. 340 p.

Schriften zur Literatursoziologie. 2. Aufl. Berlin — Spandau, 1963, Luchterhand. 568 p. (Soziologische Texte 9. Bd.)

Signification actual del realismo critico. Mexico, 1963, Ed. ERA. 181 p.

Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. (Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur. — Deutsche Literatur im Zeitalter des Sozialismus.) Berlin — Spandau, 1963, Luchterhand. 247 p.

Die Theorie des Romans. (Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik mit einem neuen Vorwort des Autors.) (2. verm. Aufl.) Berlin — Spandau, 1963, Luchterhand. 169 p.

La théorie du roman. (Trad. Jean Clairevoye) Paris, 1963, Ed. Gonthier. 196 p.

1964

Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Berlin — Spandau, 1964, Luchterhand. 626 p. (Gesamtausgabe 7. Bd.) (Vorwort — Minna von Barnhelm — Goethe und seine Zeit — Vorwort — Die Leiden des jungen Werthers — Wilhelm Meisters Lehrjahre — Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe — Schillers Theorie der modernen Literatur — Hölderlins Hyperion — Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts — Vorwort — Die Tragödie Heinrich von Kleists — Eichendorff — Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner — Heinrich Heine als nationaler Dichter — Gottfried Keller — Wilhelm Raabe — Der alte Fontane — Thomas Mann — Vorwort — Auf der Suche nach den Bürger — Die Tragödie der modernen Kunst — Das Spielerische und seine Hintergründe.)

Essays on Thomas Mann. (Transl. by Stanley Mitchell.) London, 1964, Merlin Press 169 p.

Il marxismo e la critica letteraria. Torino, 1964, Einaudi. 475 p. (Piccola Biblioteca Einaudi 43.)

Realism in Our Time. Literature and the Class Struggle. (Pref. George Steiner) (Transl. by John and Necke Mander) New-York — Evanston, 1964; 135 p. (The Ideology of Modernism — Franz Kafka or Thomas Mann? — Critical Realism and Socialist Realism.)

Scritti di sociologia della letteratura. (Premessa e intr. critica Peter Ludz) Milano, 1964, Sugar Ed. 598 p. (Argomenti 17.) (Id. a német kiadás tartalmát)

Significado presente do realismo critico. (Trad. Carlos Sabega.) Lisboa, 1964, Cadernos de Hoje. 214 p.

Studies in European Realism. (Intr. Alfred Kazin.) New York, 1964, Grosset et Dunlop Publishers. 267 p. (Balzac — The Peasants — Balzac: Lost Illusions — Balzac and Stendhal — The Zola Centenary — The international significance of Russian Democratic of Realism — The Humen Comedy of Pre-Revolutionary Russia — Leo Tolstoy and Western European Literature.)

Tartalom

Mai világirodalmi mozgalmak és irányok	1
ELBERT JÁNOS:	
Még egyszer a szovjet „új hullámról”	3
Szovjet fiatalok magukról (<i>Ford.: Kövendi Dénes</i>)	14
VARANNAI AURÉL:	
Jimmy Porter világa (Az új angol dráma)	20
NAGY GÉZA:	
A francia „nouveau roman” „rejtett” valósága	34
A. ROBBE-GRILLET:	
A realizmustól a valóságig (<i>Ford.: F. Csanak Dóra</i>)	47
SZABÓ GYÖRGY:	
A „Gruppo 63”	52
NÁDASS JÓZSEF:	
Új jelenségek a NDK regényirodalmában	57
SALYÁMOSY MIKLÓS:	
A „Gruppe 47” új vonásairól	66
UNGVÁRI TAMÁS:	
Abszurd dráma — drámai abszurdum	76

SZEMLE

BOJTÁR ENDRE:	
A cseh „kis formátumú” színház	91
HANKISS ELEMÉR:	
Valóság és írói szándék (E. Albee új drámájáról)	94
MOLNÁR MAGDA:	
A változó avantgard	100
MIKLÓS PÁL:	
Pierre Daix contra TLS	106

KÖNYVEK

Stephen Spender: The Struggle of the Modern (<i>Szili József</i>)	108
E. Strohová: Zrození moderny (<i>Bojtár Endre</i>)	109
Ch. I. Glicksberg: The Self in Modern Literature. (<i>Rákos Péter</i>)	110
L. Kofler: Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Schicht (<i>Hankiss Elemér</i>)	112

J. Frank: The Widening Gyre — Crisis and Mastery in Modern Literature (<i>Szili József</i>)	115
W. Emrich: Zum Problem der literarischen Wertung (<i>K—s A—r</i>)	117
M. Bakoš: Problémy literárnej vedy včera a dnes (<i>Sziklay László</i>)	117
Dictionnaire de littérature contemporaine (<i>Kunszery Gyula</i>)	121
Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts „Aktion“ (<i>Illés László</i>)	121
H. M. Enzensberger: Einzelheiten (Essays) (<i>Illés László</i>)	122
F. Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848—1898 (<i>Vajda György Mihály</i>)	122
K. Teige: Jarmark umění (<i>Varga Rózsa</i>)	124
H. M. Enzensberger: Brentanos Poetik. — Literatur als Kunst (<i>Illés László</i>)	125
E. R. Curtius: Marcel Proust (<i>Németh G. Béla</i>)	126
D. Boak: Roger Martin du Gard (<i>F. Csanak Dóra</i>)	128
A. és B. Gelb: O'Neill (<i>Zachár Zsófia</i>)	129
Ch. E. Eisinger: Fiction of the Forties (<i>Ország László</i>)	130
H. Kenner: Samuel Beckett. A Critical Study (<i>Vámosi Pál</i>)	131
R. H. Pearce: The Continuity of American Poetry (<i>Varannai Aurél</i>)	132
M. Esslin: The Theatre of the Absurd (<i>Varannai Aurél</i>)	133
M. Dietrich: Das moderne Drama (<i>Lóránd Imre</i>)	135
K. Krolow: Die Rolle des Autors im experimentellen Gedicht (<i>K—s A—r</i>)	136
Writers and Critics (<i>Varannai Aurél</i>)	136
J. Widmer: Drobní eseji (<i>H. Szép Gabriella</i>)	139

HÍREK

BIBLIOGRÁFIA

Lukács György nyolcvan éves	142
Lukács György írói munkássága I. (<i>Összeállította: Lakos Katalin</i>)	143

Содержание

Направления и тенденции в современной мировой литературе	1
<i>Янош Эльберт</i> : Еще раз о советской «новой волне»	3
Молодые советские писатели о себе (Пер. Денеша Кёвенди)	14
<i>Аурель Вараннаи</i> : Мир Джимми Портера (Новая англий- ская драма)	20
<i>Геза Надь</i> : Французский «новый роман» и его «скрытый» мир	34
<i>А. Роб-Грийе</i> : От реализма до действительности (Пер. Доры Ф. Чанак)	47
<i>Дьёрдь Сабо</i> : Группо 63	52
<i>Йожеф Надаши</i> : Новые явления в литературе романа в ГДР	57
<i>Миклош Шайямоши</i> : О новых чертах «Группы 47»	66
<i>Тамаш Унгвари</i> : Драма «абсурда» — драматический аб- сурд	76

ОБОЗРЕНИЕ

<i>Эндре Бойтар</i> : Чешский театр малых форм	91
<i>Элемер Ханкиш</i> : Действительность и намерения писателя	94
<i>Магда Мольнар</i> : Меняющийся авангард	100
<i>Пал Миклош</i> : Пьер Дэкс против Литературное приложе- ние к «Таймсу»	106

КНИГИ

СООБЩЕНИЯ

Поздравление Дёрдя Лукача с восьмидесятилетием	142
Библиография Творчество Дёрдя Лукача. Часть I.	143

Sommaire

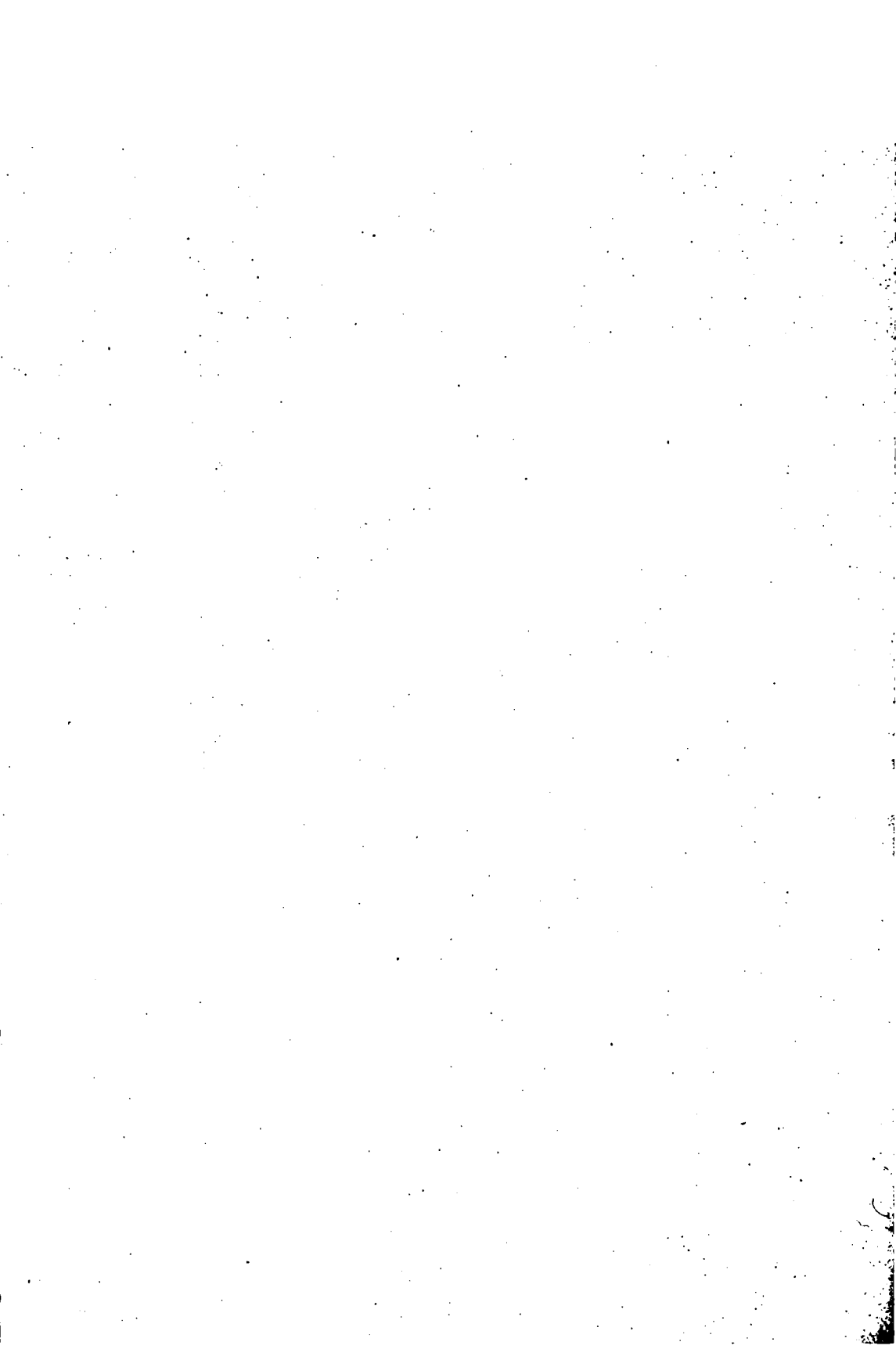
Mouvements et tendances de la littérature mondiale d'aujourd'hui	1
<i>J. Elbert</i> : De nouveau sur la «nouvelle vague» soviétique	3
La jeunesse soviétique sur elle-même (Trad. par D. Kövendi)	14
<i>A. Varannai</i> : Le monde de Jimmy Porter (Le nouveau drame anglais)	20
<i>G. Nagy</i> : La réalité «cachée» du «nouveau roman» français	34
<i>A. Robbe-Grillet</i> : Du ralisme à la réalité (Trad. par D. Csanak)	47
<i>G. Szabó</i> : Le «Gruppo 63»	52
<i>J. Nádass</i> : Des tendances nouvelles dans le roman de la RDA	57
<i>M. Salyámosy</i> : Sur les nouveaux traits du «Gruppe 47»	66
<i>T. Ungvári</i> : Le drame absurde — l'absurdité dramatique	76

REVUE

<i>E. Bojtár</i> : Le théâtre tchéque «de petit format»	91
<i>E. Hankiss</i> : Réalité et intention d'écrivain	94
<i>M. Molnár</i> : L'avantgarde en transformation	100
<i>P. Miklós</i> : P. Daix contre TLS	106

LIVRES NOUVELLES

Hommage à G. Lukács l'octogénaire	142
L'oeuvre de G. Lukács, I.	143



Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

KRITIKA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETE, A MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG ÉS A MAGYAR ÍRÓSZÖVETSÉG FOLYÓÍRATA

A Kritika kulturális fejlődésünk tisztázatlan és vitatott kérdéseire keres választ, s a korszerű tudományos világnézet elvi alapján elemzi a magyar és a világirodalom, az irodalomelmélet legjelentősebb és legidősebb problémáit. Ismer-teti a képzőművészetek és a zene világában zajló vitákat, valamint az irodalmi szempontból hasz-nosítható tudományos eredményeket. A tanul-mányokat friss irodalmi és művészeti *kritikai*, *vita-* és *tájékoztató* rovatok egészítik ki.

✱

Felelős szerkesztő:

Diószegi András

Megjelenik havonként

Előfizetési díj

Egy évre 84,— Ft, fél évre 42,— Ft

Példányonkénti eladási ára 8,— Ft



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

A szocialista realizmus kérdéseiről:
Varga Mihály, Nyíró Lajos, Szili József írásai

✱

Dokumentumok: külföldi írók és politikusok
a szocialista realizmusról

✱

Lukács György írói munkássága II.

1965 | 2

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felölős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel. 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1965/2. XI. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon 111-010 MNB egyszámlaszám:

46. Csekkbefizetési számlaszám: 05-915-111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-612.

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRODÁNÁL Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky ut 76. és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám: egyéni 61.257,

közületti: 61.066, MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Dálóki János

A kézirat nyomdába érkezett: 1965. II. 2.

Példányszám: 1350

Terjedelem: 12,95 (A/5) ív

65.60749 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felölős vezető: Bernát György

Index: 25,380

E hónapokban emlékezünk hazánk felszabadulásának 20. évfordulójára s mérleget vonunk elmúlt tevékenységünkről, kitekintünk a jövőre. Az elmúlt húsz év nagy változásokat hozott az egész világon, de különösen olyan országokban, amelyekben átalakult a társadalom struktúrája. Ilyen ország a mi hazánk is. Magyarországon 1945 előtt a kapitalizmus uralkodott, de az is sajátos formában valósult meg: egy fejlődésben elmaradt társadalomban hozott felszínre mélységes ellentmondásokat. A gazdasági elmaradottságra olyan reakciós politikai rendszer terpeszkedett, amely a fejlettebb polgári társadalmakban biztosított szabadságjogokat is megtagadta a nyomorban élők millióitól. A leverett forradalom emléke sokakat riasztott meg, az imperialista béke igazságtalanságait kihasználó nacionalizmus sokakat tévesztett meg a haladást akarók közül is és csak kevesen jutottak el a kommunista mozgalomhoz.

Mindez meghatározta hazánkban a kulturális fejlődést és ezen belül a világ-irodalmi érdeklődés mértékét és jellegét is. A kulturális elmaradottság eleve határt szabott a világirodalom terjedésének. A hivatalos kultúrpolitika emellett igyekezett elzárni a nagy tömegek előtt a haladó műveket, különösen ha azokat kortársak írták, s a maga politikai és ideológiai céljait szolgáló termékeket propagálta. A haladó emberek — régi hagyományokat követve — továbbra is Nyugatra tekintettek s csak viszonylag kevesen kerülhettek kapcsolatba a keleti kultúrával. Az irodalomtudományban a pozitívizmus és a szellemtörténet uralkodott, de minden irányzatra rányomta bélyegét a hungaro-centrizmus.

Ma hazánk szocializmust építő ország, ami nemcsak politikai-gazdasági fejlődésére utal, hanem arra is, hogy kulturális téren is felszámoltuk a régi elmaradottságot, s megváltozott művelődésünk jellege. A világirodalom régi és új értékei egyre szélesebb körökben terjednek. Az egyoldalú nyugateurópai orientáció megszűnt s a közönség és a tudomány is tágabb horizontok felé tekint. Korunk tudományos világnézete, a marxizmus tért hódított az élet minden területén, így az irodalomtudományban is. Az utóbbi években arra törekedtünk, hogy felszámoljuk kultúrában és tudományban is a dogmatizmus torzításait s új utakon induljunk el, amelyek a szocialista fejlődés magasabb fokára vezetnek.

A Helikon Világirodalmi Figyelő feladatának megfelelően a maga tájékoztató és kritikai tevékenységével kíván hozzájárulni világirodalmi kultúránk megalapozásához és a marxista irodalomtudomány fejlesztéséhez. Mint eddig, továbbra is törekedni fogunk az egymással szembenálló nézetek és álláspontok ismertetésére és vitatására. Hisszük, hogy célkölüzéseinket teljesítve nemcsak a tudományos feladatok megoldásához, hanem ideológiai és kulturális kérdések marxista szellemű tisztázásához is segítséget nyújtunk.

A szerkesztőbizottság

*A szocialista realizmus fogalom kialakulásának kérdéséhez**

Az SZKP XX. és XXII. kongresszusának történelmi jelentősége mindenekelőtt abban keresendő, hogy merészen félrelökte a felelősségteljes társadalmi gondolkodás útjában álló legfőbb akadályokat, s nemzetközi méretű viták sorát indította el, melyekben — Engels szavaival élve — mindennek igazolnia kell létjogosultságát a gondolkodó értelem előtt:¹ céloknak, eszközöknek, stratégiának, taktikának, a szocialista társadalmi berendezkedés egy-egy konkrét típusának és modelljének, de legfőképpen talán azoknak az intézményeknek, koncepcióknak és fogalmaknak, melyek a személyi kultusz időszakában jöttek létre.

Vajon ilyen fogalom-e a szocialista realizmus? S ha igen, vajon „igazolni tudja-e magát”, meg tudja-e védeni „létjogosultságát”, alkalmasnak találhatik-e arra, hogy továbbra is a marxista esztétika centrális kategóriája, a szocialista művészet legfőbb orientáló jelszava s egyben értékmérője legyen? Az utóbbi évtized vitái azt bizonyítják, hogy az alkotó marxizmus „gondolkodó értelme” e tekintetben is mind mélyebbre ás: kezdetben a zsdánovi *interpretációt* vetette el, később a *definíció* is módosításra szorult,² újabban viszont már a *fogalom* körül is kezdenek szaporodni a kérdőjelek: egyesek a „szocialista” jelző kiegészítésével próbálkoznak („igazi”, „nyílt”, „parttalan”),³ mások úgy vélik, hogy a fogalom csak abban az esetben tartható fenn, ha egy funkcionális átértelmezés alapján a „saját” helyére kerül, vagyis ha a *szocialista* irodalom és művészet áramlatai közül a *realista* irányzatot fogja jelölni, anélkül, hogy egyetemességre, kizárólagosságra tartana igényt. (Egy ilyen koncepcióra engednek következtetni — többek között — az osztrák Ernst Fischer írásai.⁴) Figyelemre méltó, hogy újabban az SZKP irodalom-

* Adalékok egy készülő fogalomtörténeti tanulmányhoz. Bővebben lásd: „A szocialista realizmus fogalom kialakulása. Fogalomtörténeti vázlat.” Egyetemi doktori értekezés, ELTE, 1965.

¹ ENGELS: Anti-Dühring. Szikra, 1950, 17. o.

² К. Симонов: Литературные заметки. «Новый мир», 1956, № 12, стр. 252—253.

³ L. ARAGON: Az igazi realizmus védelmében. Élet és Irodalom, 1962, okt. 6; R. GARAUDY: Parttalan realizmus. „Parttalan realizmus?” c. kötet, Európa, 1964.

⁴ E. FISCHER: A nélkülözhetetlen művészet. Gondolat, 1962; Művészet és szocializmus. Nagyvilág, 1963. 7. sz. Természetesen további kérdés, hogy az így felfogott szocialista irodalom belül ki milyen szerepet szán a szocialista *realista* irányzatnak. E sorok írója GONDOS ERNŐ cikkének hangsúlyát elvi fontosságúnak tartja: „... egy szélesebb, *szocialista* fogalom belül megkülönböztetünk egy szűkebb *szocialista realista* kategóriát. Mert van szocialista forradalmi romantika is, és van szocialista avantgarde is. De sem ennek, sem annak nem erős az ismeretelméleti érdeklődése. Annál erősebb a felvilágosító, nevelő, lelkesítő törekvésük ... Szükség van erre is, arra is ... A forradalmi romantika

politikája — jóllehet fenntartja a szocialista realizmus elnevezést — láthatólag egy tágabb, *általánosabb* értékmérő kimunkálásán is fáradozik, s ez utóbbit a Pravda főszerkesztőjének cikke egy-egy műalkotás személyiségformáló funkciójának mértékében jelöli meg.⁵

A vita — minden jel erre mutat — most kezd érdemleges, alkotó szakaszába lépni.

Bármint legyen is (a főtebb vázolt álláspontok mind vitathatók), egy valami máris kétségtelennek látszik: korábbi tabu- és fétisjellegétől a szocialista realizmus fogalom megszabadult, s ezzel a viták első szakasza lezártnak tekinthető. Kezdenek kirajzolódni a marxista esztétika és irodalomelmélet valóságos feladatai s köztük nem utolsósorban — „magamegteremtésük” feladata. Ám a szocialista irodalom és művészet elméletének tudományos kimunkálása nehezen képzelhető el az eddig megtett út, a szocialista realizmus *elmélettörténetének* feltárása, kimunkálása nélkül.⁶ Ez a felismerés az MSZMP Kulturális Elméleti Munkaközösségének vitaanyagában is tükröződik.⁷

Az elmélettörténeti kutatásnak — talán nem túlzás állítani, hogy ez hazai feladat is — mindenekelőtt a fogalom „genealógiáját” kell feltárnia, s ez aligha kezdődhet mással, mint azoknak a sajátos társadalmi és irodalmi⁸ feltételeknek a vizsgálatával, amelyek végül is a 30-as évek elején lehetővé tették a Szovjetunióban az időközben bekövetkezett strukturális változások terminológiai rögzítését. Az sem kétséges, hogy az ilyen vizsgálódások centrumában feltehetően azok a széleskörű, évekig tartó szenvedélyes viták fognak majd állni, amelyek a Szovjetunióban a szocialista realizmus fogalom ünnepléses „beiktatását” megelőzték.

A kutatóknak azonban itt számos nehézséggel kell szembenézniük. A tulajdonképpeni fő problémát már évekkel ezelőtt igen találóan foglalta össze — egy Fagyjev-kötethez írt előszóban — Elbert János: „Elméleti ismereteink s ennek megfelelően gondolataink és gondjaink is csupán a szocialista realizmussal kezdődnek. Ami előtte volt, abból keveset és összefüggéstelenül ismerünk, megfogalmazásának előtörténete homályban maradt előttünk, s furcsa paradoxonként éppen egy mindent állandó mozgásában, fejlődésében

elnagyoltabb, de igaz „tanítását” majd felfedezéseivel gazdagítja a szocialista *realista* irodalom. És a szocialista avantgarde „tréningje” majd növeli az intellektuális igényességet. A szocialista irodalom sokspú hangszer. . . *A vezérszólamat azonban . . . egy megújított, korszerű realista irányzatnak kell hordoznia.*” Új Írás, 1964, 5. sz., 623. Hozzá kell tennünk azonban, hogy mint minden hasonlat, ez is sántít, s hogy ez a felfogás — „rugalmassága” ellenére — szintén problematikus, mert 1. következtelen: a szocialista avantgarde intellektuális „tréningje” nem kevésbé tartalmazhat igazságelemeket, mint a realizmus vagy a romantika; 2. a vázolt „munkamegosztás” vitatható: nem biztos, hogy a szocialista irodalom nemrealista irányzatainak lényegét a „felvilágosító, nevelő, lelkesítő törekvés” felelőli; 3. még kevésbé biztos az, ami az „osztályozásnak” itt hallgatólágos kiindulópontja, hogy ti. a művészetben s benne az irodalomban az „ismeretelméleti érdeklődés” a legfontosabb.

⁵ A. Румянцев: Партия и интеллигенция. «Правда», 21 февраля 1965 г.

⁶ Tulajdonképpen már az is egy furcsa ellentmondás, hogy a mai viták úgyszólván semmit sem merítenek a régiekből, pontosabban a szocialista realizmus-vitáknak abból az első nagy hullámából, mely az 1933–34-es években érte el tetőpontját, holott egy tudományos igényű marxista irodalomelméleti szintézishez ez számos tanulsággal szolgálhatna.

⁷ A szocialista realizmusról. Társadalmi Szemle, 1965, 2. sz., 60.

⁸ Mivel a fogalom kezdettől fogva irodalomcentrikus, a fogalomtörténeti kutatás természetes kiindulópontjául is az irodalmi szféra kínálkozik.

szemlélődő alkotó módszert megmerevedettségében ismertünk meg, holott a fogalom kialakulása, mozgása, folyamata nem egy alkotóelemére is erősebb fényt vethetett volna”.⁹ Nos, a „fogalom kialakulása, mozgása, folyamata” — mindez két szempontból is próbára teszi a kutatókat: 1. hatalmas, imponálóan gazdag, már-már riasztó mennyiségű¹⁰ elméleti-kritikai anyaggal kell „birkóznunk”, 2. s ráadásul olyan anyaggal, amely mindmáig jórészt teljességgel feltáratlan. A személyi kultusz időszakában nemcsak a szocialista realizmus fogalom eredete volt hét pecséttel zárt titok, hanem a megfogalmazás előtörténetét, a 20-as éveket is valósággal kitörölték a társadalom tudatából. Alighanem ezzel magyarázható, hogy az ilyen irányú elmélettörténeti kutatások a Szovjetunióban is a kezdet kezdetén állnak, s így jóformán egyetlen tanulmányra hivatkozhatunk csak, az 1932–34-es viták szellemét felidéző I. Baszkevic cikkére,¹¹ míg Tyimofejev és Metcsenko professzor könyvei¹² — nem lévén elmélettörténeti szempontúak — inkább csak alkalmasszerűen, a sokoldalú, részletekbe hatoló elemzés igénye nélkül villantanak fel egy-egy elmélettörténeti összefüggést. Hasonló jellegű A. Romanovszkij tanulmánya is.¹³

Így tehát a kutatásnak elsősorban a korabeli dokumentumokra kell koncentrálnia, megjegyzendő azonban, hogy a szocialista realizmus fogalom kialakulásának folyamata — legalábbis sematikusán, fővonalaiban — már a szovjet irodalomtudomány eddigi eredményei alapján is megközelítő pontossággal rekonstruálható. Éppen ezért célszerűnek látszik már a kutatás megindulása előtt felhívni a figyelmet néhány elvi-módszertani buktatóra vagy nem egészen tisztázott körülményre.

Úgy vélem, ez alkalommal mindenekelőtt a fogalom „genealógiájával” kapcsolatos néhány meglehetősen közkeletű félreértést kell eloszlatnunk.

*

A közhiedelem, mely szerint a szocialista realizmus mindenestől a személyi kultusz terméke, még ma is eléggé szívósan tartja magát. Látszólag mi sem természetesebb: köztudott dolog, hogy a fogalom megszületésénél Sztálin, meghatározásánál Zsdánov bábáskodott, s köztudott az is, hogy ezt az időszakot kronológiailag már olyan események is határolják, mint például a kollektivizálás *sztálini* gyakorlata s Kirov meggyilkolása. És bár itt számos olyan tragikus mozzanat van, amelyen lényegében már semmiféle utólagos forráskutatás nem változtathat, ennek ellenére mégis úgy érezzük, hogy aki ebből az egész problémakomplexumból *csak* a személyi kultusszal való összefonódottságot fogja látni, menthetetlenül tévútra jut, sohasem fogja tudni megérteni, hogyan történhetett, hogy a szocialista realizmus jelszavát szinte kivétel nélkül felkarolták a szovjet írók.

⁹ A. FAGYEJEV: A proletáriródalom országútján. Bp., 1962. 2.

¹⁰ Csupán az I. írókongresszus tiszteletére sebtében összeállított s N. Pikszanov szerkesztésében megjelent bibliográfia (Социалистический реализм. Библиографический указатель. Л. 1934.) is több mint 400 dokumentumot (újság- és folyóirat-cikket) sorol fel, pedig csak két év anyagát fogja át, s a könyvtermést egyáltalán nem tartalmazza.

¹¹ И. Баскевич: Об одной поучительной дискуссии. Вопросы Литературы, 1958, № 2.
¹² Л. Тимофеев: Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М. 1964; А. Метченко: Творчество Маяковского. 1925—1930 гг. М. 1961.

¹³ А. К. Романовский: Партийное руководство литературой в период подготовки к первому съезду советских писателей. См. сборник «О политике партии в области литературы и искусства». М. 1958.

De nemcsak erről van szó. A látszólagos „evidencia” néha nagy apparátussal dolgozó kutatókat is megzavar kissé. E tekintetben igen tanulságos az amerikai Herman Ermolaev könyvecskéje.¹⁴ A szerző hatalmas anyagot mozgat meg, s így lehetetlen nem tudnia, hogy mit jelent a szocialista realizmus megfogalmazásának előtörténete. Ennek ellenére — mit sem törődve az általa korábban idézett források jelentéstartalmával — egy olyan durva, leegyszerűsítő felfogást sugall, amely semmiképpen sincs összhangban az irodalomtörténet elért eredményeivel. Kategorikusan kijelenti, hogy a szocialista realizmus „egy meghatározott társadalmi-történelmi periódus — a sztálini diktatúra — terméke”, s teszi ezt azon az alapon, hogy „meghatározását nem írók, hanem politikusok alkották”,¹⁵ ami — ha nem tévedünk — azt jelentené, hogy a szocialista realizmus lényegében nem irodalmi, hanem politikai kategória, vagy legalábbis a szovjet irodalom eleven áramlataihoz, korábbi fejlődéséhez semmi köze. Ha el is tekintünk attól, hogy Ermolaev „meghatározott társadalmi-történelmi periódusa” kronológiailag teljesen körülhatárolatlan, akkor is világos, hogy a fenti kategorikus fogalmazásban nem a tények korrekt, sokoldalú elemzése játszotta a főszerepet, hanem a látszólagos evidencia, a felszín, a „maguktól értetődő dolgok” logikája. Ám Brechtnek igaza van: a „magától értetődő” fogalmában benne van az a szomorú tény, hogy az értelem letette a fegyvert. Nos, alighanem itt is erről van szó, hiszen a tulajdonképpeni elmélettörténeti feladat éppenséggel annak kiderítése lenne, hogy adott esetben *hol* kezdődik és *meddig* terjed a személyi kultusz „részesedése”, s mi az, ami a személyi kultusz közreműködése *nélkül* jött létre. Ermolaev — noha a perdöntő dokumentumok rendelkezésére állnak — meg sem kísérli ezt a disztinkciót. Így aztán könyvében a szocialista realizmus en bloc a sztálini önkény terméke, s olyan merőben új koncepcióként van beállítva, mely a személyi kultusz nélküli 20-as évek szovjet irodalmi törekvéseitől állítólag távol esik.

Nem szándékozom Ermolaevvel vitába bocsátkozni, ezt nálam illetékesebbek is megtehetik, s részben már meg is tették,¹⁶ csupán jelezni szerettem volna, hogy egy olyanfajta metodológiai eljárás, mely nem tud, de nem is akar eligazodni egy fölöttébb bonyolult, ellentmondásos jelenségben, eleve terméketlen. Mivel azonban e problémakört sokáig misztikus homály övezte, talán nem lesz érdektelen, ha kissé részletesebben térünk ki azokra a körülményekre, melyeket Ermolaev a szocialista realizmus „genezisének” nevez. Nem azért, hogy most valamiféle ellenkező előjelű misztifikációt hajtsunk végre — hiszen szocialista realista irodalom akkor is volt, amikor ez a fogalom még nem létezett, és akkor is lenne, ha nem ragaszkodnánk hozzá —, hanem, hogy végre próbáljuk meg a dolgokat a saját helyükre tenni, s ne „üljünk fel” látszatoknak vagy be nem bizonyított közhelyeknek. Természetesen „ökonikusabb” lenne úgy elgondolni a dolgot, hogy a szocialista realizmus Sztálin rögeszméje, politikusok, pártemberek 1932-es találománya, csakhogy az ilyen „ökonómia” s a „legkisebb energiakifejtés elvén” alapuló ilyen gondolkodás jó néhány ponton korrekcióra szorul.

Mindenekelőtt *ténykérdésről* van szó.

¹⁴ HERMAN ERMOLAEV: *Soviet Literary Theories. 1917—1934.* University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1963.

¹⁵ Uo. 206.

¹⁶ Л. Тимофеев: Скудомыслие. Литературная Газета, 11 февр. 1964. г.

Mi történt 1932 előtt?

Milyen irányban haladt a 20-as évek szovjet irodalma? Mik voltak eszményei? Milyen jelszavakat írt zászlajára? Hogyan tükröződtek az új irodalom uralkodó fejlődési tendenciái az írók és kritikusok tudatában?

Mindez alapos, elmélyült tanulmányok sorát igényelné, de mert ismereteink e téren még meglehetősen hézagosak, hadd korlátozódjunk egyetlen aspektusra: arra, amit a „megfogalmazás előtörténetének” nevezhetnénk. Ma már aligha fogja bárki is kétségbe vonni, hogy a szocialista realizmus elméletét a szocialista realizmus *praxisa* előzte meg, hogy Majakovszkij, Gorkij, Leonov, Solohov, Fagyjev és mások már 1932 előtt egy minőségileg új irodalmat hoztak létre, legföljebb azon vitatkozunk, hogy *hol* kezdődik ez a praxis, milyen kritériumok jelzik, lehet-e *Az anyát* a szocialista realizmus mintaképének tekinteni és így tovább. Azt viszont már kétségbe vonják — ha nem is mindig nyíltan és közvetlenül —, hogy a fogalom elnevezéséhez, definíciójához s az elmélet alapjainak lerakásához a 20-as évek szovjet irodalmának köze lenne. Ezért legyen szabad föl sorakoztatnom — mindenféle teljességigény nélkül — azt a terminológiát, azokat a megnyilatkozásokat, amelyek bizonyítják: az Október utáni sokszínű irodalmi kavargásból — melyben az ún. kozmikus romantikától a legközönségesebb „faktográfiák” szinte valamennyi korabeli irodalmi árnyalat képviselve volt — nemcsak egy minőségileg új irodalom jött létre, hanem ezzel párhuzamosan s ettől elválaszthatatlanul már kezdettől fogva fölismerhetők azok a törekvések is, hogy ezt a születő újat — hol tapogatódzó sejtések, hol tudatos programnyilatkozatok formájában — az elvi általánosítás szintjére emeljék s terminológiailag is lerögzítsék. Úgy vélem, hogy még egy ilyen futólagos és szükségképpen csonka felsorolás is hasznos lehet, ha némi fényt vet a fogalmak és értelmezések mozgására.

Előzmények

Baszkevics joggal utal arra, hogy a „realizmus” szó és a „szocialista” jelző összekapcsolása *potenciálisan* már a szocialista irányregényt a realizmus felé terelő Engels koncepciójában bennfoglaltatik, jóllehet ő ezt az összekapcsolást még nem hajtja végre.¹⁷

Kezdhethetnénk Gorkijjal, aki — pontosan a századfordulón — elparentálja a régi realizmust, hogy egy romantikus, heroizáló művészetnek nyisson utat.¹⁸

Kezdhethetnénk Leninnel, aki 1905-ben meghirdeti a pártosság elvét, s ezzel egy minőségileg új irodalom elvi alapjait rakja le:

„Társadalomban élni és a társadalomtól függetlennek lenni nem lehetséges. A polgári író, művész, színész szabadsága csak leplezett vagy képmutatóan álcázott függés a pénzeszsáktól, a megvásárlástól, attól, hogy valaki kitartja őket.

És mi, szocialisták, leleplezzük ezt a képmutatást, letépjük a hamis cégereket — nem azért, hogy osztályjelleg nélküli irodalmat és művészetet teremtsünk (ez csak az osztály nélküli szocialista társadalomban lesz majd lehetséges), hanem azért, hogy a látszat szerint szabad, a valóságban azonban a burzsoáziához kötött irodalommal valóban szabad, magát *nyíltan* a proletariátushoz kötő irodalmat állítsunk szembe.

Ez szabad irodalom lesz, mert nem a haszon és a karrier, hanem a szocializmus eszméje és a dolgozókkal való együttérzés verbuvál új meg új erőket soraiba. Szabad iro-

¹⁷ Вопросы литературы, 1958, №2, 73.

¹⁸ ГОРКИЈ és СЕВЕРОВ: Levelek, cikkek, nyilatkozatok. Bp. 1954. 58.

dalom lesz, mert nem valamely életunt hősnőt fog szolgálni, nem az unatkozó és elhízástól szenvedő „felső tízezret”, hanem a dolgozók milliót és tízmillióit, akik az ország virága, ereje, jövődjé.”¹⁹

Maradjunk mégis inkább a Nagy Októberi Szocialista Forradalom *utáni* időszaknál, amikor az új irodalom és művészet megteremtése tömegméretekben és intézményesen is napirendre került, s kísérjük figyelemmel, hogy a szovjet társadalmi — irodalmi és kritikai — közgondolkodás hogyan halad az előbb említett „összekapcsolás” felé.

A „szocialista” jelző — a „proletár”, az „új” és a „szovjet” jelzők szinonimájaként — végigvonul a 20-as éveken, de csekély kivételtől eltekintve nem a „realizmus”, hanem a „kultúra”, „irodalom” és „művészet” fogalmához járul. Mivel az ilyen szóhasználat állandó és tömeges, s szinte tetszés szerinti mennyiségben idézhető, illusztrálásától eltekintünk. A „szocialista művészet” egyik korai említését a Pravdában találhatjuk.²⁰

Hasonló a helyzet a „proletár” jelzővel is. Noha Trockij kategorikusan tagadta egy proletár irodalom megteremtésének lehetőségét az átmeneti időszakban,²¹ s Lenin is meglehetősen skeptikus volt a „proletárkultúra” jelzőjével szemben,²² a jelző — mindenekelőtt a Proletkult széleskörű tevékenysége révén — tartósan meghonosodott, sőt egy statisztika alighanem azt is kimutatná, hogy 1929-ig fenti összefüggésben nem a „szocialista”, hanem a „proletár” jelző dominált.

Az itt következő terminológiai adalékok mindegyikének külön-külön való értelmezése túl messzire vinne, ezért szükségképpen kénytelenek vagyunk eltekinteni ettől s a világosabb áttekinthetőség kedvéért pusztán időrendi sorrendben közölni a legérdekesebb megnyilatkozásokat, kommentár nélkül. Minthogy azonban a szocialista realizmus nem csupán, sőt elsősorban nem terminológia kérdése, a dolog lényegére — az SZKP kulturális politikájára s az új irodalom társadalmi funkcióira — vonatkozó utalásokból is bemutattunk néhányat, részben az eddig kevésbé ismertek közül. Íme a forradalom utáni másfél évtized irodalompolitikai tényeinek, elvi általánosító törekvéseinek és terminológiai próbálkozásainak korántsem teljes, de talán a főirányt némiképpen érzékeltető „krónikája”:

1918 :

A Proletkult központi folyóiratának első számából:

„A kultúra kérdéseiben mi *azonnali szocialisták* vagyunk. Állítjuk, hogy a proletariátusnak már most, azonnal meg kell teremtenie a *gondolkodás, az érzelmek és az életvitel szocialista formáit* . . .”²³

¹⁹ LENIN: Az irodalomról. Bp. 1949. 14.

²⁰ „Правда” 12 марта 1920 года. Письмо Московского Совета М. Горькому.

²¹ Сборник «Пролетариат и литература». Л. 1925. 27.

²² LENIN: Az irodalomról. Bp., 1949. 173. és 179. A „proletár kultúra” jelszavát 1925. május 18-i beszédében Sztálin hivatalosan is felkarolta: „Mi proletár kultúrát építünk . . . Az az általános emberi kultúra, amely felé a szocializmus halad, tartalmát tekintve proletár kultúra, formáját tekintve nemzeti kultúra.” (Sztálin Művei. 7. köt. Bp. 1951. 146.)

²³ Пролетарская культура, М. 1918. № 3. 36.

A Proletkult első moszkvai konferenciájának határozatából:

„A társadalom szocialista átalakításán munkálkodó proletariátusnak azonnal hozzá kell fognia az új, szocialista kultúra alapjainak lerakásához.”²⁴

N. K. Krupszkaja cikkéből:

„Mostanában sokat beszélnek a proletár kultúráról... Mindez igen üdvös dolog, de ez nem proletár kultúra; a legjobb esetben is csak egy elenyésző, mikroszkopikus részesekéje az általános proletár kultúrának. Nem ez most a súlypont; a súlypont most a társadalmi élet azon új formáinak kidolgozása, amelyek lehetővé tennék a proletár kultúra kifejlődését és hatásának kiterjesztését az egész lakosságra.”²⁵

A Proletkult egyik első almanachjából:

„Mi szilárdan a realizmus zászlaja alá állunk, de nem a passzív, hitetlen és halálhangulatot árasztó, hanem az aktív, életigenlő realizmus zászlaja alá...”²⁶

A. Lunacsarszkij előszavából egy futurista antológiához:

„... a széles olvasóközönség számára minden újat... hozzáférhetővé kell tenni. Jobb tévedni és olyasvalamit ajánlani a népnek, ami rokonszenvét sem most, sem később nem nyeri el, mintsem... véka alatt tartani egy olyan művet, melynek nagy perspektívája van.

... E könyvet futuristák írták. Különbözőképpen vélekednek róluk, és sok bíráló észrevétellel illethetnének őket. De fiatalok és a fiatalság forradalmi. Nem meglepő tehát, hogy ebben a temperamentumos, élénk, bár olykor szertelen művészetben a számunkra oly rokon bátorság és merészség szele csap meg bennünket. Majakovszkij verseiben sok olyan húr pendül meg, amelyet egyetlen testben vagy lélekben fiatal forradalmár sem hallgathat közömbösen.”²⁷

V. Majakovszkij dec. 22-én:

„Az újról új szavakkal kell beszélni. Új művészi formára van szükség. Nem elég szobrot állítani a fémmunkásnak, az is kell, hogy ez különbözzék attól a nyomdász-szobortól, amelyet még a cár állíttatott.”²⁸

Lunacsarszkij dec. 29-én:

„Tízszor és tízszor kijelentettem, hogy a Köznevelésiügyi Népbiztosságnak meg kell őriznie pártatlanságát a művészi életben meglevő különböző irányzatokkal szemben. Ami a forma kérdését illeti, nem jöhet számításba a népbiztosok meg a hatalom valamennyi képviselőjének az ízlése. Szabad fejlődést kell biztosítani valamennyi művésznek és művészeti csoportnak. Nem szabad megengedni, hogy egyik irányzat, akár a hagyományos hírnevére, akár divatos sikerére támaszkodva, elnyomja a másikat.”²⁹

²⁴ Uo. I. sz. 26.

²⁵ Н. К. Крупская: О пролетарской культуре. Правда, 23 марта 1918 г.

²⁶ «Пролетарский сборник. Книга первая». М. 1918. 3.

²⁷ «Ружаное слово» (Революционная хрестоматия футуристов). Пг. 1918. 3.

²⁸ V. MAJAKOVSZKIJ Válogatott Művei. I. köt. Bp. 1957. 370. A magyar fordítás hibás: Majakovszkij a szóbanforgó felszólalásban nem művészeti reformról, hanem új művészi forma szükségességéről beszél. Lásd: Искусство Коммуны, 1918. № 4.

²⁹ А. В. Луначарский: Собрание сочинений. Т. II. М. 1964. 206. I. EHRENBURG: Emberek, évek, életem. I. köt. 1962, 72.

1919:

Egy *imaginista* kiáltványból:

„... a művészet még sohasem állt olyan közel a naturalizmushoz és olyan távol a realizmustól, mint ma, a futurizmus harmadik szakaszában.”³⁰

1920:

V. I. Lenin a Komszomol III. kongresszusán:

„A proletár kultúra nem pottyán le készen valahonnan, ismeretlen helyről, nem azoknak az embereknek a kitalálása, akik magukat szakembereknek nevezik a proletár kultúra terén. Mindez merő sületlenség. A proletár kultúrának ama felhalmozott tudás törvényszerű továbbfejlesztésének kell lennie, amelyet az emberiség a tőkés-földesúri-hivatalnoki társadalom igája alatt szerzett meg.”³¹

Lenin Proletkultról szóló határozattervezetéből:

„Nem egy új proletár kultúrát kell *kitalálni*, hanem a *meglevő* kultúra legjobb példaképeit, hagyományait, eredményeit kell *továbbfejleszteni* a marxista világnézet és a proletárdiktatúra korszakában élő proletariátus életének és harcának feltételei *szempontjából*.”³²

V. Brjusov a régi és az új kultúráról:

„A proletár kultúra... az utóbbi évszázadok kulturális berendezkedésének *gyökeres átalakítása* kell hogy legyen... A proletár kultúra lényegében kell hogy különbözzék a polgáritól. Következésképpen a kultúra területén egy olyan éles fordulat várható, mint amilyen az antik világot és a középkort, a hűbéri és az új Európát elválasztja... A világtörténelem folyamán az új kultúra mindig a régi és az új szintézise volt, beolvasztotta magába az általa felváltott kultúra alapvető elemeit...”³³

Az OK(b)P Központi Bizottságának dec. 1-én közzétett leveléből:

„... a proletkult szervezetekbe csődültek a tőlünk társadalmilag idegen, kispolgári elemek... Proletárkultúra címen burzsoá filozófiai nézeteket (machizmus), a művészet területén pedig ostoba, kifecsközött ízlést (futurizmus) találtak fel a munkásoknak... A Központi Bizottság nemcsak hogy nem akarja megkötni a művészet területén a munkásértelmiség kezét, hanem ellenkezőleg... egészségesebb és normálisabb körülményeket akar teremteni számára..., hogy gyümölcsöző hatást gyakorolhasson a művészi alkotás minden ágára.”³⁴

³⁰ Литературные манифесты. (От символизма к Октябрю.) М. 1929. 90—91. Az imaginisták már használják a művészeti *módszer* fogalmát: „... állítjuk, hogy a művészet egyetlen törvénye, egyetlen... módszere az élet felfedése a művészi képekben és a művészi képek ritmusaiban.” (uo. 91.)

³¹ LENIN Művei. 31. köt. Bp. 1951. 289—290.

³² Ленинский сборник. т. XXXV. 148.

³³ В. Брюсов: Пролетарская поэзия. Художественное Слово, М. 1920. № 1. 52—53.

³⁴ A proletkultról. Az OK(b)P KB levele. Lásd: A Szovjetunió története. 1917—1926. Válogatott dokumentumok. Bp. 1961. 632—633. A Pravda 1920. dec. 1-i száma a levél bevezetőjeként egy határozatot is közölt, mely szerint a Proletkultot a Közoktatásügyi Néphiztoság felügyelete alá rendelik. A levél záró mondata „valódi, hamisítatlan proletárkultúráról” beszél.

A. Lunacsarszkij és J. Szlavinszkij dec. 1-én közzétett irodalompolitikai téziseiből:

„... korai lenne még lefektetni a proletár esztétika megfellebbezhetetlen alapjait... az új proletár és szocialista művészet csak a múlt összes vívmányainak fundamentumára építhető... Emellett a múlt örökségét könyörtelenül meg kell tisztítani a polgári bomlás és feslettség minden megnyilvánulásától...”³⁵

1921:

A Kuznyica proletár írói csoportosulás programnyilatkozatából:

„A proletár irodalom útja saját alkotómódszereinek és eszközeinek megteremtése felé vezet a múlt és jelen valamennyi technikai vívmányának elsajátítása által... Jel-szavunk: valamennyi korábbi művészeti iskola tanulmányozása és meghaladása újabb vívmányok és egy olyan művészet megteremtése érdekében, amely összhangban áll a kommunista társadalom eszményeivel.”³⁶

V. F. Pletnyev a Proletkult II. oroszországi kongresszusán:

„A realista irányzatoktól kezdve az ultrabal irányzatokig a művészetek valamennyi irányzata hasznosítható anyag a Proletkult mindennapi munkájában...”³⁷

1922 :

Brjusov a realizmusról:

„Ha a realizmus szót nem filozófiai terminusként veszem, hanem abban az érte-lemben, ahogy a művészet területén használják, akkor ez a művész elé azt a feladatot állítja, hogy hűen adja vissza a valóságot. De vajon hol és mikor, mely országban és korban állított művész maga elé másféle célt? A különbség csupán abban rejlik, hogy mit értünk valóságon... A realizmus — kiindulópontja a művészetnek, bármennyi elágazása legyen is.”³⁸

1923 :

Majakovszkij folyóiratalapításra vonatkozó kérelmének programjából:

„d) harc a dekadencia, az esztétikai miszticizmus, az önhitt formalizmus, a jel-legtelen naturalizmus ellen a *tendenciózus realizmus* megszilárdítása érdekében, mely valamennyi forradalmi művészi iskola technikájának felhasználására épül.”³⁹

Majakovszkij:

„minden erőnkel harcolni fogunk az ellen, hogy a holtak munkamódszereit átvigyük a mai művészetre.”⁴⁰

³⁵ *A. Луначарский—Ю. Славинский*: Тезисы об основах политики в области искусства. Известия, 1 декабря 1920 года.

³⁶ Кузница, 1921, № 7. 2.

³⁷ Правда, 12 ноября 1921 года.

³⁸ *В. Брюсов*: Неореализм. Современник, 1922. № 1. 87. Lásd még: EHRENBURG: Emberek, évek, életem. I. köt. Bp. 1962. 107.

³⁹ *В. В. Маяковский*: Полное собрание сочинений т. 12. М. 1937. 419. (Kiemelés tőlem — V. M.)

⁴⁰ Majakovszkij Válogatott Művei II. köt. Bp. 1957. 181.

Lunacsarszkij:

„... vissza kell kanyarodnunk a realista társadalmi-lélektani színház hagyományaihoz...”⁴¹

A *Kuznyica* újabb programnyilatkozatából:

„A proletár művészet — prizma, az osztály arculatának koncentrált kifejezése; tükör, melyben a munkástömegek önmagukat, az általuk elvégzettet és elvégzendőt, a jövőndőt látják.”⁴²

1924:

Lunacsarszkij *A szovjet állam művészetpolitikája* c. cikkéből:

„Sem a realista, sem a futurista irodalmi iskolát nem lehet államinak nyilvánítani. A proletariátusnak még nincs módja, hogy meg hozza ítéletét ebben a kérdésben, s az ő becegyezése nélkül sem a vadonatúj, még zavaros konstruktivizmust..., de még a narodnyik típusú realizmust sem lehet igazi proletár művészeti iskolának titulálni.”⁴³

A. Tolsztoj önvallomásából:

„En az esztetizálással a *monumentális realizmus* irodalmát állítom szembe. Feladata — az emberteremtés. Módszere — a típusalkotás. Pátosza — az egyetemes emberi boldogság, a tökéletesedés. Hite — az ember nagysága. Útja — egyenesen a legmagasabbra tör: szenvedélyre gyúltan, nagyszerű erőfeszítéssel megalkotni a bolsevik ember típusát.”⁴⁴

Szovjet írók — Jeszenyin, Tyihonov, Pilnyak, Babel, Mandelstam, Pristin, Vsz. Ivanov, Kaverin, Zscsenko és mások — *kollektív leveléből*:

„Meggyőződésünk, hogy az irodalom tükrözője kell hogy legyen az új életnek, amely körülvesz minket, amelyben élünk és dolgozunk, ugyanakkor olyan sajátos íróegyniségekből kell összetevődni, akik eredetien érzékelnék a világot, s eredetien tükröznék vissza. Úgy véljük, hogy a tehetség és harmonizálása a korral — a két legalapvetőbb írói érték.”⁴⁵

A. K. Voronszkij irodalomkritikus, a Krasznaja Nov főszerkesztője:

„Úgy tűnik, korunk művészete a realizmus és a romantika sajátos összekapcsolása, azaz a *neorealizmus* felé közeledik, de egy olyanfajta neorealizmus felé, melyben mégis a realizmus lesz a domináló...”⁴⁶

⁴¹ A. B. Луначарский: О театре и драматургии. т. I. М., 1958. 336. De Lunacsarszkij itt már arról is panaszkodik, hogy korábbi jelszavát („Vissza Osztrovszkijhoz!”) kezdik — nem kis bánatára — szószerint értelmezni — a groteszk és tragédia rovására. (I. m. 335.)

⁴² Правда, 21 июня 1923 года.

⁴³ Художник и Зритель, М. 1924. № 1. 3—4.

⁴⁴ Сборник «Писатели об искусстве и о себе». М. 1924. 14—16. Lásd még: V. SCSEBINA: Alekszej Tolsztoj. Вр. 1952. 75. A *monumentális* mozzanatát — noha más-más aspektusban — érinti többek között GORKIJ (Irodalmi tanulmányok, 1950. 338); K. ZELINSKIJ (На рубеже двух эпох. М. 1962. 231) és a romániai GAÁL GÁBOR (Válogatott írások. Bukarest 1964. 10.)

⁴⁵ История русской советской литературы. АН СССР, М. 1958. т. I. 47.

⁴⁶ A. Воронский: Искусство и жизнь. М. 1924. 69. (Kiemelés tőlem — V. M.) Érdekes megjegyezni, hogy Gorkij már 1912-ben így jellemezte a jövő szocialista művészetét: „se nem realizmus, se nem romantika, hanem a kettő valamiféle szintézise...” (M. Горький: Собрание сочинений. т. 29. 280.) Voronszkijt azonban ez láthatólag nem elégíti ki, mert egy másik cikkében — ugyancsak 1924-ből — kiegészíti neorealizmus-felfogását:

Voronszkij határozattervezetéből:

„Teljes szabadságot biztosítva a művészi alkotómunkában, a korunk szellemével jobban harmonizáló új formák, stílusok kutatásában, elismerve, hogy az e téren elért valamennyi legfrissebb vívmány alkalmazása hasznos lehet, a párt úgy véli, hogy a realizmus az az alapvető forma, amely a dialektikus materializmus lényegéből következik: a realizmus mint tapasztalati alapokon nyugvó művészi megismerés.”⁴⁷

Voronszkij a művészi megismerésről:

„... helyesen ... állítja ... Trockij: hogy átalakíthassuk a létet, meg kell ismerünk. Pontosán erről van szó. Művészetünk alapvető feladata az élet művészi megismerése ... Éppenséggel most kell a művészetnek ezt az objektív mozzanatát előtérbe állítani; enélkül fiatal írásművészetünk ... röpirattá, tömjénezéssé ... fajul ...”⁴⁸

Voronszkij a hagyományról és az újításról:

„Természetesen semmi szükség arra, hogy íróink mindenben a klasszikusokat kövessék. Manapság nem lehet Goncsarov stílusában írni regényt. A feszült, gyorsodrási élettépő, a modern városi élet, korunk tüzes, forradalmi lehellete — mindez új eszközöket, más stílust, más nyelvet követel. A szimbolizmus, futurizmus, sőt imaginizmus ... legújabb felfedezéseit ... hasznosítaniuk kell íróinknak ... Am ahhoz, hogy leküzdjék a provincializmus és az éretlen krónikairás betegségét, nincs más mód, mint az orosz és európai klasszikusok követése.”⁴⁹

A. Lezsnjev irodalomkritikus, a „Pereval” munkás-paraszt írói csoportosulás teoretikusa:

„Minden osztály, amely a történelem előtérbe lép, ilyen vagy olyan formában megerősíti a realizmust ... A művészeti realizmus zászlaját, akárcsak a tudományét, most a proletariátus veszi át. Végig kell vinnie azt, amire a polgárság nem volt képes. *Dialektikus realizmust* kell teremtenie, egy olyan művészetet, amely képes az életet a maga szakadatlan fejlődésében, keletkezésében ábrázolni, fel tudja tárni napjaink valóságában a jövő csiréit, a holnap hajtásait, s az életet formáinak szüntelen megújulásában állítja eléink. Teljesen kizárt dolog, hogy a proletariátus mint kiváltképpen realista osztály ne hozzon létre egy realista művészetet.”⁵⁰

„Az uralkodó írásmód láthatólag a neorealizmus lesz: a romantikának és a szimbolizmusnak a realizmussal való összekapcsolása.” (Искусство и жизнь, 78—79.) A neorealizmus kifejezést 1924-ben már többen használják, de különbözőképpen értelmezik: BRJUSZOV a realizmus, szimbolizmus, futurizmus és imaginizmus összeegyeztetéséről beszél (Русский Современник, 1924. № 7), ZAMJATYIN egy groteszk, „torzító” realizmus mellett száll síkra. (Писатели об искусстве и о себе. М. 1924, 73—74.)

⁴⁷ A. Воронский: О «текущем моменте» и задачах РКП в художественной литературе. Проектор, 18 марта 1924 года. Alekszandr Konsztantinovics Voronszkijt 1921-ben személyesen Lenin bízta meg azzal, hogy a legjobb irodalmi erőket tömörítse. E megbízást Voronszkij — példa rá az általa szerkesztett Krasznaja Nov — maradéktalanul teljesítette. Emellett korának egyik legkiválóbb kritikusa. Mivel azonban kezdettől fogva szemben állt a RAPP-al, mely az irodalmi életben a sztálinizmus szálláscesinálója volt, és írásaiban Trockijra is hivatkozott, 1927-ben leváltották, s tíz évvel később a sztálini önkény áldozata lett.

⁴⁸ A. Воронский: Искусство и жизнь. М. 1924, 54. Voronszkij ebben az írásában Csuzsak-kal, a LEF teoretikusaival polemizál, aki szerint a művészet társadalmi funkciója nem az „életmegismerés” (жизнепознание), hanem az „életépítés” (жизнестроение).

⁴⁹ Уо. 78—79.

⁵⁰ A. Лезнjev: Вопросы литературы и критики. М.—Л. 1926. 139. (Kiemelés tőlem. — V. M.) Lezsnjev itt a LEF teoretikusaival vitatkozik, akik szerint a realizmus polgári művészi forma s mint ilyen, idegen az új osztály célkitűzéseitől. Cikke (Proletkult és proletár irodalom) 1924-ben jelent meg először nyomtatásban (Красная Новь, 1924. № 2 и № 3.)

1925 :

Lunacsarszkij felszólalásából „Az új kultúra első építőkövei” c. vitá-
esten:

„Megjött az, amit vártunk . . . A festészetben nem, a zenében nem, de az irodalom-
ban megjött: a szélessodrású, mély realista irodalom.

Ezt az áramlatot egyébként egyik marxista kritikusunk⁵¹ a következőképpen
értékelt: az utóbbi évek irodalmának alapvető, domináló vonása: határozott fordulat a
társadalmi realizmus felé. Ez pontosan az, amit vártunk . . .

. . . ahhoz, hogy az irodalmi munka fellendülhessen, támaszkodnia kell valakire.
Kire? Kik a legelfogadhatóbbak számunkra, kik állnak legközelebb hozzánk? A klasz-
szikusok és a narodnyikok.”⁵²

A Pereval csoport programnyilatkozatából:

„ . . . a feltörekvő osztály művészetének egyetlen útja — az elmélyült művészi
realizmus útja . . .”⁵³

Az SZKP Központi Bizottságának határozatából:

„A munkásosztály . . . a kapitalista társadalom keretei között . . . nem alakít-
hatta ki saját szépirodalmát, saját művészeti formáját, saját stílusát. A proletariátus
ugyan már most biztosan meg tudja ítélni bármely irodalmi alkotás társadalmi, poli-
tikai tartalmát, de a művészi formára vonatkozó összes kérdésekre még nem tud ilyen
határozott választ adni . . .”

„A párt . . . az irodalmi forma területén semmiképpen sem kötheti le magát egy
irány mellett. Minden jel arra mutat, hogy a korszaknak megfelelő stílust meg fogják
teremteni, de más módszerekkel fogják megteremteni, és a kérdés még nem érett meg az
eldöntésre . . .”

„Éppen ezért a pártnak a szóbanforgó terület különböző csoportjainak és áram-
latainak szabad versenye mellett kell állást foglalnia. A kérdés minden más megoldása
formális és bürokratikus álmegoldás volna . . .”

„A pártnak küzdenie kell a tisztán üvegházi »proletár« irodalom ellen . . . , nem
céhirodalmat kell teremteni, hanem egy harcos nagy osztály irodalmát, amely a parasz-
tok millióit is vezeti — ilyenek legyenek a proletárirodalom keretei.”

„A pártnak hangsúlyoznia kell olyan szépirodalom megteremtésének szükségessé-
gét, amely valóban a tömegekhez, a munkás- és parasztolvasókhoz szól; . . . a milliós
tömegek számára érthető sajátos formát kell kidolgozni.

Csak akkor tudja a szovjet irodalom és jövő proletár élcsapata elvégezni kulturális-
történelmi küldetését, ha ezt a nagy feladatot megoldja.”⁵⁴

F. Gladkov szovjet író:

„Meggyőződésem, hogy egy egységes forradalmi irodalom megteremtése felé hala-
dunk, amely a párt közvetlen vezetése alatt fog fejlődni és erősödni . . . Csak az lehet
napjainkban igazi író, aki ki tudja tapintani korunk érverését, benne él, s nemcsak értel-
mezni tudja, de átalakítani is, nemcsak a múltat él, hanem a holnapot is látja.”⁵⁵

⁵¹ Hogy LUNACSARSZKIJ kire céloz, egyelőre nem sikerült megállapítani.

⁵² Литературное наследство. т. 65. «Новое о Маяковском». М. 1958. 34—35.
(Kiemelés tőlem — V. M.) LUNACSARSZKIJ ezenkívül „új realista irodalomról” és „új
realizmusról” beszél, s főleg LEONOV írásait emeli ki (uo.).

⁵³ Литературные манифесты. (От символизма к Октябрю.) М. 1929. 274.

⁵⁴ A Szovjetunió története. 1917—1926. Válogatott dokumentumok. 1961. 635—
638.

⁵⁵ Журналист, 1925. № 10. 8.

Lunacsarszkij:

„A mi újrealista iskolánk ... egyre feljebb emelkedik ...”⁵⁶

1926 :

A *RAPP folyóirata* Bill-Belocerkovszkij és J. Libegyinszkij műveinek közös vonását így jellemzi:

„realista társadalmi romantika”.⁵⁷

Voronszkij:

„Több hősiességre van szükségünk az irodalomban ... A művész a valóság fölé kell hogy emeljen minket anélkül, hogy egy pillanatra is elszakadna tőle. Csak így tágítható ki a látóhatár, csak így lesz láthatóvá sok minden, ami a szem előtt rejtve maradt.”⁵⁸

1927 :

A *RAPP* folyóiratának első száma közli J. Libegyinszkij cikkét. Címe: *Az egyéniség realista ábrázolása mint a proletár irodalom soron következő feladata*.⁵⁹

A. Zonyin cikket ír Fagyejev *Tizenkilencen* c. regényéről, s azt a *proletár realizmus* kiemelkedő alkotásának tartja.⁶⁰

Az egyik kritikus így ír *Furmanov* műveinek újszerűségéről:

„Amit Furmanov alkotott, az napjaink irodalmából kétségbevonhatatlanságával, *realizmusával* emelkedik ki ...”⁶¹

Lunacsarszkij felszólalásából az össz-szövetségi színházpolitikai konferencián:

„Az állam ... nem helyezkedhet a konstruktivizmus, realizmus, naturalizmus stb. álláspontjára. Ilyen álláspontra az egyes ideológusok helyezkedhetnek, de az államnak mindenekelőtt arról kell gondoskodnia, hogy a forma tekintetében minden egyes »növénynek« lehetősége legyen a fejlődésre. Senki sem jósolhatja meg pontosan előre ... , hogy az adott növényből mi lesz: elszárad vagy dús lombú fává növekedik.”⁶²

A *RAPP* folyóiratának egyik cikke szerint a proletár irodalomnak a „művészeti realizmus vonalán” kell haladnia, de hangsúlyozza:

„új proletár művészeti realizmusról van szó, amely magába olvasztja a világirodalom vívmányait, és fejlődésében valamiféle különleges, sajátos utakon jár.”⁶³

⁵⁶ Сборник «Стык». М. 1925. 5.

⁵⁷ На Литературном Посту, 1926. № 2. 42.

⁵⁸ А. Воронский: Литературные записи. М. 1926. 65.

⁵⁹ На Литературном Посту, 1927. № 1.

⁶⁰ А. Зонин: Пролетарский реализм. («Разгром» А. Фадеева.) На Литературном Посту, 1927. № 7.

⁶¹ Молодая Гвардия, 1927. № 4. 196.

⁶² А. Луначарский: Итоги театрального строительства и задачи партии в области театральной политики. «Пути развития театра». М—Л. 1927, стр. 29.

⁶³ На Литературном Посту, 1927. № 9. 1—2. (Kiemelés tőlem — V. M.)

Voronszkij:

„Meg kell tanulnunk az embereknek és eseményeknek dialektikus folyamatban, érzelmeik élő, eleven dinamikájában, keletkezésében való ábrázolását. Most ilyen irodalmi iskolára, ilyen irányzatra van szükség.”⁶⁴

A *Novij Mir* c. folyóirat nyolcadik számában fölbukkan a *romantikus realizmus* kifejezés.⁶⁵

I. *Vlagyiszlavlev* irodalomtudós az októberi forradalom óta eltelt időszak irodalmi mérlegét így összegezi:

„Kétségtelen, hogy az utóbbi évtizedben nálunk egy új irodalom jött létre.”⁶⁶

1928 :

V. *Szajanov* RAPP-kritikus szerint a proletár realizmus „korunk legalapvetőbb irodalmi iskolája”.⁶⁷

J. *Libegyinszkij* a proletár realizmusról:

„Mit látunk magunk körül? A kulturális forradalom kibontakozását, az egyén bonyolulttá válását, lelkivilágának meggazdagodását, a tömegek általános fejlődését. Eppen e fejlődési folyamatok bemutatása a feladata a proletárirónak. Mutassa be ezt a proletáriró, de ne ... elvonatkoztatott módon, hanem az egyénnek és környezetének összeütközésén (kölcsonós viszonyán) keresztül. Ehhez írói kultúrára van szükség; az ábrázolandó hősök ezernyi vonásából ki kell választanunk a leglényegesebbet, az osztályszempontból szükségeset, és a proletár realizmus módszerével meg kell mutatnunk az egyes ember helyét és szerepét a kollektívában.”⁶⁸

A *Kuznyica* programnyilatkozatából:

„A művészi megformálás folyamatában a mai irodalomnak szüntelenül szem előtt kell tartania, hogy olvasói — a dolgozók széles tömegei. Az irodalomnak mélységesen realistának kell lennie ...”⁶⁹

D. *Gorbov* irodalomkritikus, a „Pereval” csoport teoretikusa:

„Elmondhatjuk, hogy az az időszak, amikor irodalmunk külön-külön csordogáló ... patakok egész rendszere volt ... — már régen a múlté. E patakok most egy egységes folyamba torkollottak, melynek egyetlen iránya van ... közös törekvés az egységes cél felé.”⁷⁰

V. *Polonszkij* irodalomkritikus, a *Novij Mir* főszerkesztője egy forradalmi romantikával átszőtt *heroikus realizmus* (героический реализм) lehetőségét latolgatja.⁷¹

⁶⁴ A. Воронский: Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. М. 1927. стр. 134.

⁶⁵ Новый Мир, 1927. № 8. 163.

⁶⁶ На Литературном Посту, 1927. № 21. 20—21.

⁶⁷ На Литературном Посту, 1928. № 7. 9.

⁶⁸ Уо. 8. sz., 34. Lásd még: A marxista—leninista esztétika alapjai. 1961. 603.

⁶⁹ Литературные манифесты... 173.

⁷⁰ Д. Горбов: У нас и за рубежом. М. 1928. 205.

⁷¹ Вяч. Полонский: О современной литературе. М—Л. 1928. 170. A heroizációs törekvéseket GORKIJ erőteljesen támogatta, de a *heroikus realizmus* terminus főleg az akkori idők szovjet festészetében honosodott meg: a proletárfestők új törekvéseinek jelzője volt. A német A. KURELLA éles támadást indított ellenük, s azt igyekezett bizonyítani, hogy az „új stílus” lényegében nem más, mint szecessziós giccs, szentimentális naturalizmus, művészeti reakció a heroikus realizmus álarcában (A. Курелла: Художе-

M. Gorkij az aktív romantika szükségességéről:

„Az aktív romanticizmus ... erősíteni igyekszik az ember életakarátát, lázadást szít benne a valóság s annak mindenféle nyűge ellen ... a mi irodalmunkban még nem volt és nincs olyan romanticizmus, amely a valóság iránti aktív magatartást, a munkát és az életakaratra való nevelést hirdesse, az élet új formáinak megalkotására lelkesítsen, s gyűlöletet keltsen a régi világ iránt, melynek gonosz örökségétől oly nehezen és kínlódva szabadulunk meg. Ennek a hirdetésére pedig feltétlenül szükség van ...”⁷²

Voronszkij:

„Nem a goncsarovi realizmushoz való visszatérésről van szó. Sturm und Drang-os idöket élünk. A pattanásig feszült érzelmek, az ütközetek, a rombolás és a nagy átalakulás ideje ez. A művészet fő problémája most az, hogyan érheti el, hogy a korábban kialakított, szerföltött kifinomult egyéni, szubjektív technika segítségével a világ legobjektívebb képét nyújtsa ... és hogy ezzel párhuzamosan ... a világ ... művészi felfedezései szorosan egybefonódjanak a teremtő aktivitással, a célirányossággal s a társadalom hatalmas alkotó törekvéseivel ... A két művészi módszer közötti ellentmondások — vitathatatlanok. De ezek valóságos, élő, dialektikus ellentmondások, s teljességgel föloldhatók. Ez az új realizmus legfontosabb feladata.”⁷³

A. Fagyjev egy „új dialektikus materialista irodalmi iskola” szükségességéről beszél, s először fejti ki azt a teóriát, mely szerint a dialektikus materialista módszert kell alkalmazni az irodalomban és a kritikában. Szerinte ezzel

„... a proletariátus megteremti a maga irodalmi módszerét, amely elkerülhetetlenül uralkodó módszerré válik majd.”⁷⁴

1929 :

Az *Oktyabr* c. folyóirat a proletár realizmusról:

„A proletár realizmusnak nem az élet széthulló epizódjainak statikus ábrázolását kell nyújtania, hanem a folyamatok és típusok dialektikus fejlődését ..., ideológiai szempontból pedig a mű társadalmilag értékes anyagát át kell hogy hassa a proletár világnézet.”⁷⁵

Bezimenszkij fellép a proletár irodalom egyik szárnyának *pszichológiai realizmusa* ellen.⁷⁶

ственная реакция под маской «героического реализма». Культура и Революция, 1928. № 2). A folyóirat következő számában E. Jaroszlavszkij visszaautásította Kurella vádjait, bár elismerte, hogy a „heroikus realizmus” talán nem a legszerencsésebb kifejezés.

⁷² M. GORKIJ: Irodalmi tanulmányok. Bp. 1950. 180. és 186. Gorkij fogalomhasználatát következtetlen: hol „romantikáról”, hol „romanticizmusról” (романтизм) beszél.

⁷³ A. Воронский: Искусство видеть мир. М. 1928. 124. Voronszkij ebben a tanulmányban dolgozta ki újrealizmus-elméletét, melyben számos ponton a szélsőséges intuitivizmus álláspontjára helyezkedik. Proustot zseniális írónak nevezi, s az idézett részben a prousti szubjektív asszociációs technika és az új szovjet valóság objektív ábrázolása között feszülő ellentmondásra utal.

⁷⁴ Lásd: A. FAGYJEV: A proletáriródlalom országúttján. 1962, 51., 14. és 30.

⁷⁵ Октябрь, 1929. № 2. 224.

⁷⁶ Новый Зритель, 1929. № 40, стр. 13. A követendő utak kérdésében a proletárírók között nem volt egység. A RAPP ideológusai (Averbah, Jermilov, Fagyjev, Libegyinszkij) a dialektikus materialista módszerrel „beoltott” pszichológiai realizmus mellett foglaltak állást, Bezimenszkij és mások az avantgarde-hagyományok (agitációs művészet) követésére buzdítottak. A pszichológiai realizmus elleni támadást A. KURELLA cikke vezette be (Против психологизма. На Литературном Посту, 1928.

Egy ukrán kritikai folyóiratról:

„Életünk dinamizmusa megköveteli az írótól, hogy *dinamikus proletár realista* stílusban írjon.”⁷⁷

Fagyjev *Le Schillerrel!* c. cikkében hadjáratot indít a romantika ellen, amely — véleménye szerint — összeegyeztethetetlen a proletár irodalom dialektikus materialista alkotó módszerével.⁷⁸

Gorkij az igazi munkásíróról:

„... szatirikus a múlthoz való viszonyában, könyörtelen realista a jelen ábrázolásában és romantikus az előrelátásban, a jövő értékelésében...”⁷⁹

A szovjet írók összorosz szövetségének deklarációjából:

„Az irodalomnak pusztán tükrözésként való felfogása azt jelenti, hogy lebecsüljük feladatait... az irodalom nemcsak tükrözése az életnek, hanem a szocialista átalakítás hatalmas eszköze is...”⁸⁰

1930:

Lunacsarszkij:

„... a mi realizmusunk semmiképpen sem lehet statikus. Az új ember kialakulása maga is dialektikus folyamat.”⁸¹

Majakovszkij egyik utolsó felszólalásából:

„Nem azért jöttünk, hogy fényképezzük a világot, hanem hogy az irodalom fegyverével harcoljunk a jövőért, a világ átalakításáért. Ebben a küzdelemben mindenfajta irodalmi technikát igénybe veszünk. Minden eszköz jó, ha a szocializmus építését segíti.”⁸²
»Napjaink egyetlen »stílusa« — bármely irodalmi technika felhasználása... a szocialista építés érdekében.»⁸³

V. Jermilov szerint a proletár stílus kritériuma „az életnek materialista-dialektikus megközelítése az író által”.⁸⁴

A dialektikus módszer a művészi alkotómunkában *Gladkov* szerint nem más, mint „a realizmus proletár, bolsevik értelmezése”.⁸⁵

1931:

Gorkij a szocializmust építő új szovjet valóságról:

„Monumentális ez a valóság, már régen méltó volna nagyszabású vásznakra, az irodalmi típusokkal való nagyszabású, egyetemes ábrázolásra. Kritikánk köteles felvetni magának a kérdést: mivel lehet segítségére az íróknak, nyújthatja-e az író ezt az egye-

№ 5), aki a pszich ologizálást ellenforradalminak bélyegezte. Később BEZIMENSZKIJ még egyszer visszatér erre a problémára (В атаку на психологический реализм. Литгазета, 4 ноября 1929 года).

⁷⁷ Критика, Киев 1929. № 6. 31. (Kiemelés tőlem. — V. M.)

⁷⁸ Литературная Газета, 28 октября 1929 г.

⁷⁹ Красная Газета, веч. вып., 8 ноября 1929 г.

⁸⁰ Литературная Газета, 23 декабря 1929 г.

⁸¹ А. Луначарский: Собрание сочинений, т. II., М., 1964, 452.

⁸² Е. И. Наумов: В. В. Маяковский. Семинарии. Л., 1963, 237.

⁸³ Литературная Газета, 3 марта 1930 г.

⁸⁴ Уо. 1930 ápr. 7.

⁸⁵ Уо. 1930. jún 16.

temességet, ezt a szintézist azzal a technikával, azokkal a módszerekkel, amelyekkel jelenleg rendelkezik? Nem kellene-e módot találni rá, hogy a realizmusnak és romantizmusnak valami új egésszé való egyesítésével élénkebb színekkel tudjuk ábrázolni hősi korunkat, emelkedettebb, méltóbb hangon tudjunk beszélni róla?"⁸⁶

Megjelenik *Lunacsarszkij* cikke, melyben az új színművekkel és a proletár művészet alapvető irányzataival foglalkozik. Stilizáló művészet vagy pszichológiai realizmus? Melyik az igazi? Véleménye szerint az ilyen kérdés-feltevés mögött az a helytelen felfogás húzódik meg, mintha egy társadalmi osztálynak csak egy stílusa lehetne.

A proletár művészetnek számos közös vonása lesz, de ugyanakkor a műfajok és technikák hallatlan sokfélesége fogja jellemezni. Jelenleg két irányzat figyelhető meg: a pszichológiai realizmus és a stilizálás. A proletariátusnak mindkettőre szüksége van: szüksége van a valóságot röntgen-sugarakkal átvilágító *realista* lélektani regényre, mert egyetlen osztály sem volt még ennyire érdekelt abban, hogy a környező világ jelenségeiben pontosan kiismerje magát, de mert a proletariátus nemcsak megismerő, hanem agitáló, harcoló osztály is, szüksége van a stilizáló (karikaturisztikus, „deformáló”, tendenciózus) művészetre is. Mindkét technika klasszikus tökélyig fejleszthető, mindkettő szolgálhatja a proletariátus érdekeit, ezért biztosítani kell mindkettő teljes szabadságát.⁸⁷

Gorkij a fiatal szovjet munkásírók törekvéseiről:

„... valamiféle középutat keresnek a romantizmus és a realizmus között...”⁸⁸

*

Nem folytatom. Fentiekben éppenséggel az útkeresést és az új szovjet irodalom „önmeghatározó” törekvéseit próbáltam néhány adattal illusztrálni. Nem hagyhattam figyelmen kívül a legfontosabb pártdokumentumokat s azoknak a politikusoknak (Lenin, Krupszkaja, Lunacsarszkij) a nézeteit, akik — akár közvetve, akár közvetlenül — hatottak az irodalmi fejlődésre, de a személyi kultuszhoz nem volt közük, s a szocialista realizmus későbbi meghatározásáról sem lehetett tudomásuk. A tárgyilagosság kedvéért szándékosan beiktattam olyan megnyilatkozásokat is, amelyek nem realizmus-központúak. Az értelmezések és álláspontok között akad olyan is, amely a kis-szerű csoport harcok hevében fogalmazódott (pl. az imaginisták kiáltványa), s így igazságtartalma meglehetősen viszonylagos, ám többségükben rendszerint valóságos törekvéseket, eleven irodalmi tendenciákat fejeztek ki. Vonatkozik ez a terminológiára is: egy-egy jelző rendszerint valóságos tartalmakra is utalt (dinamikus próza, monumentális, eposzi méretű valóságábrázolás, *tendenciózus*, ún. „agitszínművek” stb. meglétére).

Noha mindvégig az ideológiai szférán belül maradtunk, fenti tallózásból bizonyos következtetések még így is levonhatók:

1. A realizmusfogalom használat a Szovjetunióban az októberi forradalom után nemcsak hogy kezdettől fogva megfigyelhető, hanem egyre erősödő tendenciát is mutat.

⁸⁶ МАХИМ ГОРКИЈ: Irodalmi tanulmányok. Bp. 1950. 338. o.

⁸⁷ А. В. Луначарский: О новых пьесах и основных линиях пролетарского искусства. «Рабочий и театр», 1931, № 7.

⁸⁸ Írók az alkotásról. Bp. 1957. 27.

2. A fogalom értelmezése példáinkban igen széles skálán mozog: irányzat, ismeretelméleti kiindulópont, iskola, módszer, forma, áramlat, stílus, technika, magatartás, miközben a kor legkiemelkedőbb kritikusai (Voronszkij, Lezsnyev, Lunacsarszkij) többnyire a *valóságábrázolás* hűségét értik rajta, a megismerőtükröző funkciót, az „ismeretelméleti oldalt” hangsúlyozzák (bár — s ez a későbbiek szempontjából igen lényeges különbség — a fogalomhasználat során a realizmus számára kizárólagosságot, hegemoniát nem követelnek, s valamennyien az 1925-ös párthatározatra, az irodalmi irányzatok, iskolák, csoportok közötti alkotói versengés nagy perspektívájára építenek). Az idézetek közül jóformán Majakovszkij az egyetlen, aki szemben áll mind a tükrözés-központúsággal, mind a XIX. század stílrealizmusával. A *módszer* kezdetben szórványosan és általánosságban kerül szóba (imaginisták, Kuznyica, Voronszkij), mígnem 1928-ban Fagyjev, Libegvinszkij és a RAPP centrális irodalomelméleti kategóriává léptetik elő.

3. Mivel a forradalom utáni Oroszországban a realizmus — különböző okok következtében — egyre inkább a művészi igazság szinonimája lett, az így felfogott realizmust mint célkitűzést szinte valamennyi jelentős írói csoportosulás felvette programjába: mind a Voronszkij szerkesztette s az „útitárs” írókat tömörítő „Krasznaaja Nov”, mind az ellentétes póluson az avantgard különböző csoportjai (Proletkult, Kuznyica, RAPP, LEF stb.), sőt éppenséggel a RAPP változtatta a realizmust 1927-ben a proletár irodalom kizárólagos jelszavává.⁸⁹ A realizmus problémáját sem az „ultrabal” Majakovszkij (LEF), sem a később jobboldalisággal vádolt Lezsnyev (Pereval) nem kerülhette meg.⁹⁰

4. A realizmusfogalom a 20-as évek pártdokumentumaiban egyszer sem fordul elő.⁹¹ Az SZKP Központi Bizottsága elvetette Voronszkij memorandumának azt a részét, mely a realizmust „alapvető formának” nyilvánítja, s ehelyett — „a kor stílusának” megteremtése érdekében — az irányzatok szabad versenye mellett foglalt állást (1925). Hangsúlyozta azonban: milliós

⁸⁹ V. SZAJANOV szerint „a mai irodalom jelszava” a realizmus. (На литературном nocty, 1927, № 7, 9.) Természetesen ekkor még mind a realizmust, mind a művészi igazságot sokféleképpen lehetett értelmezni.

⁹⁰ A „Szerapion testvérek” talán az egyetlen olyan csoport, amely a realizmust soha nem írta zászlajára. Jellemző azonban, hogy megalakulásuk után két évvel LEV LUNC, a csoport teoretikusa keserűen panaszolja, hogy a „testvérek” (Vszevolod Ivanov, K. Fegyin, Nyikolaj Nyikityin és mások) letértek az „igazi” útról, „narodnyikokká”, „realistákká” váltak (Лев Лунц: На запад! Беседа, Берлин, 1923, № 3).

⁹¹ Az SZKP akkori vezetői általában tartózkodtak attól, hogy személyes művészi ízlésüket az irodalomra ráoktrojálják, bár határozott ízlésük volt: M. Frunze a realista stílusban írt műveket kedvelte, Trockij élesen szembeszegült mindenfajta romantikával, Sztálin viszont 1931. október 11-én éppenséggel Gorkij ifjúkori romantikáját emelte pajzsra, s azt írta, hogy „A leány és a halál” értékesebb, nagyobb mű, mint Goethe „Faust”-ja, mert a szerelem itt legyőzi a halált (И. Грыздов: Горький и его время. М. 1948, 417). Lenin megbélyegezte ugyan a futurizmust, s elítélte a Proletkult irányvonalát, de a realizmusfogalomról sem volt jó véleménye. Köztudott, hogy — Lunacsarszkij tanúsága szerint — „szerette az orosz klasszikusokat, szerette a realizmust irodalomban, festészetben stb.” (LENIN: Az irodalomról. Bp. 1949. 235.), számos tanulmányban elemezte L. Tolsztoj irodalmi munkásságát, anélkül azonban, hogy a realizmus szót bárhol is említene. Jellemző, hogy ismeretelméletéből is számúzi ezt a kifejezést (lásd az empiriokriticizmus-sal való polémiát), a politikában pedig egyszerűen forradalmárokhöz méltatlan, fellengzős, sőt *undorító* szónak tartja (Lenin—Gorkij. Levelek, visszaemlékezések. Európa, 1959, 65. o.).

tömegek számára érthető formát kell kidolgozni, mert enélkül az új irodalom nem töltheti be kulturális-történelmi küldetését.⁹² Egy objektív szükségyszerűség tükröződött itt tehát: az új irodalom, amely mindenekelőtt a nép, a forradalom irodalmi „képviselőének” tekintette magát, nem rugaszkodhatott el messzire természetes bázisától, figyelembe kellett vennie a konkrét társadalmi-történelmi feltételeket, a túlnyomóan paraszti Oroszország kulturális színvonalát. E felismerést a Kuznyica 1928-as nyilatkozatában is fellelhetjük. Innen nézve válik tehát érthetőbbé sok minden: Majakovszkij tragédiája („nem értenek a tömegek”),⁹³ Lunacsarszkij mély felelősségérzettől diktált, látszólagos „következetlensége”, „eklekticizmusa”, s az a körülmény, hogy az irodalmi sokféleség kezdeti egyensúlya után a hangsúly fokozatosan arra az új elemekkel gazdagított klasszikus vagy narodnyik típusú realizmusra tolódik át, amelyet a kulturális forradalom áramába bevont roppant tömegek, a parasztság tízmilliói is „megértenek”. E folyamat a Nep-pel kezdődik, több fejlődési szakaszon megy át, mígnem 1927-ben a produkcióban is számottevő túlsúlyra jut. Más kérdés, hogy ezt a „népközelséget” ki hogyan — korszerűen vagy primitíven — értelmezte; hogy ez a realizmus többé-kevésbé mind a romantika, mind a naturalizmus bélyegét magán viselte, s ugyancsak más kérdés, hogy e gyakorlat akkor még nem kizárólagos. Csupán azt akartuk érzékelhetővé tenni, hogy e tendencia uralkodóvá válása nem feltétlenül „külső”, tudatos orientálás eredménye, hanem egy meghatározott, sajátos történelmi szituációból adódó logikus következmény: „a tehetség harmonizálása a korrallal” adott esetben mindenekelőtt úgy tudatosodott, hogy a forradalom bázisát képező legszélesebb tömegekre kell hatni. Részben ezzel magyarázható a folklorisztikus elemek széles beáramlása is az irodalomba és a XIX. századi klasszikus formanyelvhez való visszatérés. Bizonyosnak látszik, hogy hasonló társadalmi-nemzeti szituációk nem minden országban fogják törvényszerűen a stílizmus győzelmét hozni. Hogy Szovjet-Oroszországban miért a realizmus kerekedett felül a szocialista, de nemrealista irányzatokon, erre vonatkozólag lásd Király Gyula érdekes, új szempontokat felvető tanulmányát. (Kritika, 1965, 8.)

5. A fiatal szovjet irodalom realizmusának újszerűsége kezdetben *neorealizmusként* tudatosult, a terminus azonban nem eszmei-tartalmi mozzanatokra utalt, inkább az új irodalom szintetizáló törekvéseinek gyűjtőfogalma volt. Mind Brjuszov, mind Voronszkij (1924, 1928) az időközben felhalmozódott újabb művészeti tapasztalatok (romantika, szimbolizmus, futurizmus, imaginizmus, impresszionizmus) beolvasztását, asszimilálását szorgalmazta, noha felfogásuk nem azonos: Brjuszov a szimbolizmushoz állt közelebb, Voronszkij a hangsúlyt a realizmusra tette. Zamjatin különvéleményen volt: a „mikroszkopikus” realizmus által nyert torzképet tartotta a neorealizmus lényegének. A szintetizálás gondolatát (bár nem használja a neorealizmus kifejezést) legkövetkezetesebben a balfrontos Majakovszkij képviselte: 1930-as felszólalását esztétikai végrendeletének is tekinthetjük. A realizmus megújításának, megtermékenyítésének óhaja eléggé általános volt ekkor, s a 20-as évek szovjet prózájában szinte valamennyi felsorolt árnyalatra találunk példát.

⁹² Erre az igen fontos társadalmi funkcióra utal Lenin 1905-ös cikke is: a pártos irodalom nem a „felső tízezret” szolgálja majd, hanem a dolgozók tízmillióit.

⁹³ MAJAKOVSZKIJ Válogatott Művei, IV. köt. Bp. 1957, 184. Lásd még: Majakovszkij a dobogón. Valóság, 1964. 12. sz.

Nyilván az ilyen szintetikus próbálkozások terminológiai lecsapódása a „realista társadalmi romantika” (1926) és a „romantikus realizmus” (1927) kifejezés.

6. Ám az irodalomban eszmei-világnézeti szempontból is egy új realizmus körvonalai bontakoztak.⁹⁴ Ezzel kapcsolatosan egész sorát láttuk az olyan kísérleteknek, melyek e realizmus elvi újszerűségének megragadására irányultak. Azt is láttuk, hogy az említett jelzők — aktív, életigenlő (1918), tendenciózus (1923), monumentális (1924), dialektikus (1924), társadalmi (1925), proletár (1927), romantikus (1927), heroikus (1928), dinamikus (1929) — rendszerint az új minőség egy-egy reálisan létező vagy szándékolt oldalát, mozzanatát emelték ki, de a lényegét, a differentia specificát önmagában véve egyik sem fejezte ki maradéktalanul: vagy túl általános volt, s ezért nem mondott újat („társadalmi”), vagy túlságosan egy osztályhoz kötött („proletár”), vagy világnézetiileg „semleges” („dinamikus”, „monumentális”), részjelenségeket abszolutizáló („romantikus”, „heroikus”); ezenkívül sem az aktív, életigenlő attitűd, sem a tendenc-irodalom nem volt specifikusan új jelenség, a „dialektikus” jelzőt pedig a RAPP a 20-as évek végén teljességgel lejáratta. (Egészen természetes tehát, ha a „névadási” kísérletek tovább folytatódtak.)

Ennek ellenére hadd kockáztassuk meg: mindazt, ami a szocialista realizmus későbbi hivatalos meghatározásából időtállóan bizonyult, a 20-as évek szovjet irodalmi-kritikai gondolkodása már tartalmazta. Igaz — ezt a fenti példákból is láttuk —, tartalmazott olyan elemeket is, amelyek bizonyos tétovaságra, világnézeti bizonytalanságra, eszmei határozatlanságra vagy leegyszerűsítésre vallottak, ám ennek ellenére lehetetlen nem látni, hogy a szocialista realizmus definiálása szempontjából leglényegesebb felismerések már 1924-ben, vagyis pontosan 10 évvel az I. írókongresszus előtt megszülettek. Hogy ez nem túlzás, erről egy futólagos egybevetés is meggyőzhet minket.

A Szovjet Írók Szövetségének alapszabályában rögzített 1934-es meghatározás a következőképpen hangzott:

„A szocialista realizmus, mely alapvető módszere a szovjet szépirodalomnak és irodalmi kritikának, a művésztől megköveteli, hogy a valóságot forradalmi fejlődésében, igaz, történelmileg konkrét módon ábrázolja. Emellett a valóság művészi ábrázolásának igaz voltát és történelmi konkrétságát egybe kell kapcsolni a dolgozók szocialista szellemű eszmei átalakításának és nevelésének feladatával.”⁹⁵

E meghatározás második mondatától nyugodtan eltekinthetünk, mert azt — mint ürügyet a lakkozásra — a szovjet írók II. kongresszusa (1954) egységesen elvetette.⁹⁶ Marad tehát az első mondat. Hagyjuk azonban a módszer-jellegre utaló mellékmondatot, mert e terminus „létjogosultságát” a művészetben eddig még a módszer-felfogás legrugalmasabb interpretálói sem tudták vitathatatlaná tenni,⁹⁷ hagyjuk a „megköveteli” kifejezést is, mert

⁹⁴ A 20-as évek első felében már napvilágot láttak Ivanov, Szejfullina, Nyeverov, Taraszov-Rogyionov és Libegyinszkij első regényei, Solohov első elbeszélései, Babel *Lovashadserege*, Furmanov *Csapajevje*, Szerafimovics *Vasáradata*, Leonov *Borzok* c. regénye, Gladkov *Cementje*, s Fagyjev *Tizenkilencenjét* is publikálni kezdték.

⁹⁵ A párt és a szovjet irodalom. 1953. 27—28.

⁹⁶ K. Симонов: Литературные заметки. Новый Мир, 1956. № 12. 252—253.

⁹⁷ Egyik tanulmányában V. SCSEBINA a következőket írja: „... a realizmus nem diktál semmiféle kötelező ábrázolási módszert, stílust, formát, lehetővé teszi a valóság

az „ilyen formulák ma már kezdik bántani az emberek fülét”,⁹⁸ ehelyett nézzük a definíció „racionális magvát”. Ez oroszul a következőképpen hangzik: „... правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии.”⁹⁹ A kiindulópont itt a valóságábrázolás hűségének, igazságának követelménye, s a folytatás pedig — mivel az igazság: 1. „folyamat”; 2. „mindig konkrét” (Lenin) — tulajdonképpen nem más, mint e művészi igazság *dialektikus* természetének hangsúlyozása (történelmi konkrétság, a valóságnak forradalmi fejlődésében való bemutatása). Mindez együttvéve természetesen arról tanúskodott, hogy az új társadalmat építő Szovjetunió irodalmának realizmusa — legszínvonalasabb alkotásaiban — egy minőségileg új, magasabb lépcsőfokra emelkedett. Végső soron azonban e meghatározás két dologra céloz: 1. a szocialista társadalom felépítésében leginkább érdekelt proletariátus fokozott igazságigényére, 2. ez osztály forradalmi *világnézetére*, a marxizmusra, melynek „élő lelke” a materialista dialektika. Nem nehéz észrevenni, hogy mindazt, ami e meghatározás leglényege, implicite már Lezsnjev realizmus-eszménye (dialektikus realizmus, 1924) tartalmazta, s csak csodálkozhatunk azon, hogy ezt a semmiképpen sem szűkeblű (mind az evolúciós, mind a revolúciós fejlődést magába foglaló) felfogást a későbbiekben Zsdanov — a felismerhetetlenségig túlajtva, elszegényítve és eltorzítva — mint saját koncepcióját adta elő.¹⁰⁰

A 20-as évek szovjet kritikai-irodalomelméleti általánosításainak tüzetesebb és körültekintőbb vizsgálata még alighanem sok érdekességet fog a felszínre hozni. De talán már most, a felsorolt példák alapján is bizonyítható: a szocialista realizmusnak mind meghatározása, mind elméleti alapvetése mélyen a 20-as évek szovjet irodalmában és kritikájában gyökerezik.

Ám ha a legfontosabb felismerések már a 20-as években adva voltak, felvetődik a kérdés: mi hiányzott még? Ezzel kapcsolatban legyen szabad egy másik félreértést is eloszlatnunk.

A fogalom eredete

Az 1918—1931-es periódus idézet-anyagából talán kitűnt, hogy noha egyesek egészen közel jutottak a szovjet új realizmus lényegének értelmezéséhez, a realizmusfogalom és a „szocialista” jelző összekapcsolása a 20-as években még nem történt meg.

Ma már általánosan elterjedt nézet, hogy a szocialista realizmus terminus 1932-ben jött létre, e tekintetben mind a szovjet, mind a nemzetközi irodalomban szinte százszázalékos az egyetértés. A nézeteltérések ott kezdődnek, hogy mikor, hogyan, milyen körülmények között keletkezett, kinek a nevéhez fűződik és így tovább. Itt viszont már nem annyira az egyöntetűség, mint inkább az értelmezések tarkasága, sokfélesége uralkodik, ami nem is lenne baj, ha ez rendszerint nem a megcsontosodott tévhitek sokfélesége lenne. Több-

igen sokféle ábrázolását, csak az a lényeg, hogy igaz képet adjon az életről, az emberek gondolkodásáról és érzelmeiről.” (*Realizmus és modernizmus* c. kötet 1959. Bp. 68.)

⁹⁸ Уо. 44.

⁹⁹ Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М. 1934. 716.

¹⁰⁰ A. A. ZSDANOV: A művészet és filozófia kérdéseiről. 1952. (Beszéd a Szovjet Írók Szövetségének első országos kongresszusán.)

nyire egy korábbi állapot beidegzettségéről van szó, amikor bizonyos tények kutatása nem látszott célszerűnek, s így különböző legendák kaphattak szárnyra. Igaz, e legendák az újabb szovjet kutatások eredményeképpen szertefoszlóban vannak, ám ez a folyamat még korántsem befejezett. Olyannyira nem, hogy olykor még a legendaűzés sem jut túl a legendákon. Példának okáért hadd hivatkozzunk csupán egyetlen cikkre, a német A. Kurella cikkére.¹⁰¹

Közismert tény, hogy bár Sztálin 1929. február 2-án még azt írja, hogy „csupán a verseny légkörében érhetjük majd el proletár szépirodalmunk kialakulását és kikristályosodását”,¹⁰² az 1932. április 23-i határozat feloszlatta a RAPP-ot s vele együtt az irodalmi és művészeti szervezeteket általában, és röviddel később létrehozták a szovjet írók első országos kongresszusának szervező bizottságát (a továbbiakban: Szervező Bizottság). Ez a testület irányította a szovjet irodalom életét 1934 augusztusáig, az I. írókongresszusig, s a marxista művészetelmélet korábbi eredményeinek összegezésében is fontos szerepet játszott. A szocialista realizmus fogalom kialakulása szempontjából éppen ezért egyáltalán nem mellékes, hogy e bizottság volt tagjai — köztük A. Kurella is¹⁰³ — hogyan foglalnak állást.

Kurella érdekes megfigyeléseket közöl arra vonatkozólag, milyen társadalmi-ideológiai okok következtében kerekedett felül a szovjet irodalomban a szocialista realizmus, jogosan hadakozik a fogalom keletkezését eltorzító, szimplifikáló tendenciák ellen, s teljesen egyet kell értenünk vele abban, hogy noha azoknak az irodalmi mozgalmaknak a tényszerű, okmányyszerű bemutatása, amelyekből a fogalom keletkezett, nehézségekkel jár, mégis ismételtelen fel kell lépni bizonyos legendák ellen.¹⁰⁴ Ha valaki, A. Kurella valóban sokat tehetne a probléma megvilágítása érdekében. Sajnos fogalomtörténeti szempontból inkább dezorientálja a kutatókat, s talán mindenekelőtt ott, ahol „okmányyszerű” próbál lenni. Nyilván nem osztja azt a felületes elképzelést, mely a fogalom keletkezését sokáig Zsdanov névvel kapcsolta össze, és ebben teljesen igaza van. Az igazsághoz azonban akkor sem jutunk közelebb, ha e kifejezést Gorkijnak tulajdonítjuk. Kurella ugyanis ezt teszi, és e tekintetben meglehetősen határozott és következetes. Azt állítja, hogy Gorkijnál ez a terminus 1932-ben már rendszeresen szerepel,¹⁰⁵ de állításának igazolására csak egyetlen dokumentumból idéz, *A szocialista realizmusról* c. cikkből, s úgy véli, hogy e cikk címében bukkan föl először a szocialista realizmus kifejezés.¹⁰⁶ Sajnos, ahány állítás, annyi félreértés. Hagyjuk az első forrás kérdését (mint látni fogjuk, ez jóval bonyolultabb, semmint azt Kurella hinné), elégedjünk meg egyelőre azzal, hogy Gorkijnál 1932-ben a kifejezés egyáltalán nem fordul elő, s hogy az idézett cikk a *Literaturnaja Ucsoba* első számában jelent meg 1933 júliusában. A kérdés szovjet kutatója — V. F. Vorobjov professzor — hitelt érdemlően bebizonyította, hogy Gorkij 1933 áprilisában hasz-

¹⁰¹ A. KURELLA: Tatsachen gegen Legenden. Zur Geschichte des Begriffs „Sozialistischer Realismus”. Neue Deutsche Literatur, 1957, 2. sz.

¹⁰² SZTÁLIN Művei. 11. köt. Bp. 1950, 358.

¹⁰³ Kurella cikkében többször is előfordulnak az ilyen kitételek: „... mi, a kongresszus Szervező Bizottságában ...”; „mi, akik részt vettünk azokban az eseményekben” stb. Neue Deutsche Literatur, 1957. 2. sz. 136. és 143.

¹⁰⁴ Uo. 136.

¹⁰⁵ Uo.

¹⁰⁶ Uo. 137.

nálta *először* a szocialista realizmus kifejezést.¹⁰⁷ 1932-ben Gorkij másról beszélt: arról többek között, hogy az élet heroikus és romantikus, s ábrázolása ezért a realizmus módszereivel egyre kilátástalanabb.¹⁰⁸ Hogy ennek ellenére *közvetve* mégis hozzájárult a fogalom kialakításához, azt természetesen semmiképpen sem tagadhatjuk, de hogy azt ő alkotta volna, mint ezt például Kurellán kívül E. Fischer is feltételezi,¹⁰⁹ ennek semmiféle írásos nyoma. Közelebb járnánk az igazsághoz, ha azt mondanánk, hogy 20-as évekbeli írói praxisának teljesen ellentmondó felhívásai az idealizálásra és lakkozásra *objektíve* a zsdanovi interpretáció útját egyengették, bár Gorkij még ilyen vonatkozásban is jóval bonyolultabb, ellentmondásosabb jelenség, mint azt a lengyel T. Toeplitz hiszi.¹¹⁰

Vannak azonban másfajta legendák is. Tucatjával sorolhatnánk könyveket, brosrúákat, amelyek korábban a szocialista realizmus terminust — mint sok minden mást is — Sztálintól származtatták. S noha a XX. kongresszus óta szinte ritkaságszámba mennek az olyan munkák, melyek szerint „Sztálin kezdeményezte a szocialista realizmus elnevezést”,¹¹¹ van itt egy nem egészen tisztázott körülmény, pontosabban egy olyan irodalomtörténeti dokumentum, amely bizonyos fokig tápot ad ennek a legendának. K. Zelinszkij emlékiratairól van szó,¹¹² pontosabban egy feljegyzéséről, melyet arról a nevezetes találkozóról készített, amely 1932. október 26-án zajlott le Gorkij lakásán Sztálin és szovjet írók között, s amelynek állítólag ő is résztvevője volt. Nem tudjuk pontosan, hogy e találkozóra vonatkozó emlékeit Zelinszkij *mikor* rögzítette, ugyanis sem az ő kéziratán, sem Romanovszkij tanulmányának forrásmegjelölésében a keletkezésre vonatkozólag semmiféle dátum nem szerepel.¹¹³ Azt sem tudjuk, hogy e találkozó más résztvevői — Zelinszkij szerint körülbelül 45 író és kritikus lehetett jelen — megörökítették-e benyomásaikat vagy sem. (Egyetlen ilyen jellegű visszaemlékezéssel sem találkoztunk eddig *nyomtatásban*. A Zelinszkijével sem.) Tény azonban, hogy 1932. október 26. sokáig mint korszakalkotó dátum szerepelt a szovjet irodalomelméletben, s e találkozóra még ma is szélteben-hosszában hivatkoznak cikkekben, tanulmányokban, sőt irodalomtörténeti tankönyvekben. Zelinszkij dialógusokat is rögzít, s feljegyzéseiben Sztálin többek között a következőket mondja: ha a művész „híven fogja ábrázolni életünket, nem tudja nem észrevenni és nem megmutatni azt, ami benne a szocializmushoz vezet. És ez lesz a szocialista művészet. *Ez szocialista realizmus lesz.*”¹¹⁴

Nos, újabban erre az egyetlen forrásra támaszkodik az a legenda, mely a szocialista realizmus fogalmát Sztálintól eredezteti. (Ami — ha úgy tetszik — az idők jele, mert az ilyen feltételezések 1953 előtt forrásmegjelölés nélkül is „hihetők” voltak.) És valóban, volt idő, amikor a korábbi tények lassacskán feledésbe mentek. Pedig ami itt *először* történt, az véleményünk szerint nem a fogalom *használata*, hanem a szocialista realizmus *azonosítása* a szocialista

¹⁰⁷ В. Ф. Воробьев: А. М. Горький о социалистическом реализме. Львов 1959. 128.

¹⁰⁸ А. М. Горький: В беседе с турецкими литераторами. Правда, 6 мая 1932 года.

¹⁰⁹ E. FISCHER: A nélkülözhetetlen művészet. Bp. 1962. 99.

¹¹⁰ KRZYSZTOF TEODOR TOEPLITZ: Katastrofa proroków. Nowa kultura, Warszawa, 1956, Nr. 38.

¹¹¹ И. Груздев: Горький. М. 1958. 290.

¹¹² «Из воспоминаний К. Л. Зелинского». Встреча писателей с И. В. Сталиным 26 октября 1932 года. Запись участника. ИМЛИ. Архив М. Горького.

¹¹³ О политике партии в области литературы и искусства. М. 1958. 111.

¹¹⁴ Уо.

művészettel. *Erre* a nívumra céloz a romániai Csehi Gyula egyik tanulmánya is.¹¹⁵ Ennek az azonosításnak a funkciója alighanem az, hogy a nem stílrealista (karikaturisztikus, „deformáló”, tendenciózus) szocialista avantgard-törekvéseket a szocialista művészet fogalomköréből kirekesszék, s mindezt Sztálin tekintélyével támasszák alá. S noha a harmincas évek második felétől kezdve csakugyan megfigyelhető egy ilyen tendencia (annak ellenére, hogy Sztálin éppenséggel 1935-ben nyilvánítja Majakovszkijt a szovjet korszak legjobb, leghatékosabb költőjévé), fel kell tennünk még így is a kérdést, hogy az idézett mondatok valóban elhangzottak-e, s nem merő kitalálással állunk-e szemben?

V. Vorobjov, aki maga is sokat tett a Sztálinnal kapcsolatos tévhitiek megintatása érdekében, óva int attól, hogy most az ellenkező végletbe essünk. Véleménye szerint itt maximális tárgyilagosságra van szükség, mert Sztálin olykor mondott értelmes, mélyenszántó dolgokat is, amelyek szállóigékké váltak, például amikor azt a meghatározást adta, hogy „az írók az emberi lélek mérnökei”.¹¹⁶ S bár mi inkább azon a véleményen vagyunk, hogy ez a „meghatározás” Olesa szovjet író egyik 1928-ban írt elbeszéléséből való,¹¹⁷ készséggel elismerjük, hogy Sztálin később csakugyan mondhatta ezt, s mondhatta azt is, amiről Zelinszkij írt, de éppen a tárgyilagosság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy „okmányszerűen” még ez is nehezen bizonyítható. A kutatásnak tudomásul kell vennie ugyanis, hogy 1. e találkozóról semmiféle *hiteles* dokumentum (gyorsírásos jegyzőkönyv, láttamoztatott följegyzés) nem készült s nem maradt fenn;¹¹⁸ 2. az 1932-es szovjet sajtóban semmi nyoma; 3. a Szervező Bizottság I. plénümán (okt. 29. – nov. 3.) Sztálin neve *ilyen* vonatkozásban szóba sem került; 4. A. Kurella, aki saját bevallása szerint szintén részt vett az október 26-i találkozón, egy szóval sem említi, hogy a szocialista realizmus kérdéseit illetően Sztálin akkor és ott nyilatkozott volna.¹¹⁹

De a legérdekesebb itt az – s erre Vorobjov is utal –, hogy amit Zelinszkij később tulajdonított neki, arra maga Sztálin még életének legmániákusabb szakaszában sem tartott igényt, bár egyetlen egy ízben sem tiltakozott az ellen, hogy neki tulajdonítsák a kifejezést. Sajátkezűleg szerkesztett műveinek 13. kötetében (1951) van egy életrajzi krónika, s ebben az 1932. október 26-i dátumhoz a következő szöveg van mellékelve: „Sztálin Gorkij lakásán beszélget az írók egy csoportjával. Sztálin ekkor nevezte az írókat »az emberi lelkek mérnökeinek«.”¹²⁰ Tehát a szocialista realizmusról itt szó sincs. Mi lehet ennek az oka? Lehetséges, hogy az Olesa mondását („az emberanyag mérnöke akarok lenni”) szemrebbenés nélkül plagizáló Sztálin ekkor még (1951) nem ismerte Zelinszkij emlékiratait? (Ez látszik valószínűnek, mert a szóban forgó dokumentumot Zelinszkij csak Sztálin halála után [1954] ajánlotta fel a Gorkij Archívumnak.) Annál furcsább, ha egyes irodalomtörténeti tankönyvek továbbra is ragaszkodnak ehhez a legendához, s ráadásul a Sztálin-művek 13. kötetére hivatkozva!¹²¹ Nem kevésbé furcsák azok a felemás, „diplomatikus”

¹¹⁵ CSEHI GYULA: Munkásosztály és irodalom. Bukarest 1963, 351.

¹¹⁶ В. Ф. Воробьев... 115.

¹¹⁷ Ю. Олеша: Избранные сочинения. М., 1956, 253.

¹¹⁸ В. Ф. Воробьев... 116.

¹¹⁹ Neue Deutsche Literatur, 1957, 2. sz. 143.

¹²⁰ SZTÁLIN Művei. 13. köt. Bp. 1951, 439.

¹²¹ История русской советской литературы. АН СССР, 1960. т. II., 546.

álláspontok, amelyek a terminust már nem feltétlenül Sztálin felfedezésének tartják, de továbbra is kitartanak amellett, hogy a szocialista realizmust mint a szovjet irodalom alkotó módszerét 1932. október 26-án rögzítették.¹²²

Úgy tűnik, hogy annak a bizonyos Zelinszkij-dokumentumnak még mindig mágikus ereje van. Kérdés, hogy forrás-értéke van-e?¹²³ Mivel ennek eldöntésére a szovjet irodalomtörténészek hivatottak, térjünk át inkább — visszafelé pergetve a filmet — azoknak a tényeknek az „okmányyszerű” bemutatására, amelyek a fogalom *keletkezésével* kapcsolatosak. Meg kell ezt tennünk akkor is, ha október 26. ezáltal veszít majd valamit egykori nimbuszából.

Figyeljünk tehát a dátumokra.

1932. június 22.: egy ukrán irodalmi lap közli I. Kulik beszédét, mely a Szervező Bizottság harkovi plénümán hangzott el. Kulik az ukrán Szervező Bizottság elnöke volt. Felszólalásában a következőket mondta:

„A korunknak megfelelő alkotómódszert illető mérlegelések továbbra is megtartják jelentőségüket. De nincs sem okunk, sem jogunk arra, hogy a „dial. mat. alkotói módszer”-re vagy a „proletár realizmus”-ra szorítkozzunk. Az egyetlen, amit a szovjet írótól megkövetelünk, ez az, hogy műveiben *hűen* (правдиво) ábrázolja valóságunkat, amely lényegét tekintve dialektikus.

... Ha az író a valóságot hűen fogja ábrázolni, akkor lényegében realista lesz, s módszere is realista lesz. Ha ez az író a szovjethatalom álláspontját fogja támogatni, akkor forradalmár író lesz és a módszere is forradalmi. Ha ez az író arra törekszik, hogy részt vegyen a szocialista építésben, s ha szocialista irodalmat akar teremteni, akkor módszere is szocialista lesz. Ilyen formán ... azt a módszert, amelyet önnkel együtt követhetnénk, feltételesen „forradalmi szocialista realizmus”-nak nevezhetnénk. Ami azonban nem jelenti, hogy ezt a megjelölést véglegesnek nyilvánítjuk, és bárkinek is megtiltjuk, hogy más meghatározást keressen.”¹²⁴

Érdekes, hogy a Zelinszkij-verziót támogató Romanovszkij is idézi ezt a felszólalást — az utolsó mondat nélkül.¹²⁵

1932. június 2.: egy Don-melléki írótalálkozón a következő kijelentés hangzott el:

„... a szovjet irodalom alapvető módszere a forradalmi szocialista realizmus.”¹²⁶

E kijelentést idézi Baszkevic és Vorobjov is.

1932. május 29.: a Lityerturnaja Gazeta vezércikkében (За работу!) a következőket olvashatjuk:

„A tömegek *őszinteséget, valóságghűséget, forradalmi szocialista realizmust* követelnek a művésztől a proletárforradalom ábrázolásában.”

Ma már ez az idézet is elég gyakran szerepel, bekerült *A marxista-leninista esztétika alapjai* c. tankönyvbe is (1961. 604.). Valószínűleg a főtebb említett, Pikszanov szerkesztésében 1934-ben megjelent bibliográfia alapján

¹²² О политике партии в области литературы и искусства. М. 1958. 106.

¹²³ Az utóbbi időben ZELINSZKIJ egyes memoárjainak szavahihetőségét némileg megkérdőjelezték. (В. Катанян: О сочинении мемуаров. Новый Мир, 1964 № 5; В. Шкловский: Память и время. Новый Мир, 1964. № 12.)

¹²⁴ Літературна газета, Київ 1932. № 50 (22 июня).

¹²⁵ О политике партии... 110.

¹²⁶ А. Выпряхкин: Решение ЦК в действии. На Подъеме, Ростов-на-Дону, 1932. № 4—5. 143.

ezt a cikket többen — így például A. Metcsenko is — legkorábbi említésnek. első forrásnak tartják.¹²⁷

Ez az a cikk, ez az a dátum, ez az a kronológiai határkő, melynél a szovjet irodalomtörténetírás idestova már tíz éve megállapodott. Pedig a Baszkevics által is idézett, Don-melléki írótalálkozón elhangzott mondat figyelmesebb olvasása¹²⁸ világossá teszi, hogy a szocialista realizmus fogalom már május 29-e előtt is szóba került. A szálak egy korábbi dátumhoz és megnyilatkozáshoz vezetnek, s ez I. M. Gronszkij felszólalása a moszkvai irodalmi alkotókörök aktíva-értekezletén 1932. május 20-án. I. M. Gronszkij ekkor az Izvesztija c. lap és a Novij Mir főszerkesztője volt, s említett felszólalását mint az OSzSzsK Szervező Bizottságának elnöke mondta el. Beszédét kivonatolva első ízben a Lityeraturaja Gazeta 1932. május 23-i száma ismertette. Ugyanebben a számban olvashatunk arról is, hogy május 19-én megtartotta első ülését az OSzSzsK Szervező Bizottsága. A Lityeraturaja Gazeta tudósítása szerint Gronszkij többek között a következőket mondta a május 20-án lezajlott értekezleten:

„Az alapvető követelmény, amelyet az írókkal szemben támasztunk — írjátok az igazat, hűen tükrözzétek valóságunkat, mely maga is dialektikus. Ezért a szovjet irodalom alapvető módszere a szocialista realizmus.”

Egyelőre tehát ezt a tudósítást kell a szocialista realizmus fogalom első nyomtatott forrásának tekintenünk (lásd a cikkvégi mellékletet).¹²⁹ Ami azt is jelenti, hogy dokumentálhatóan nem Zsdanov, nem Sztálin, nem Gorkij használta először ezt a kifejezést, hanem Gronszkij. És hogy október 26-ának a fogalom keletkezéséhez semmi köze.

Ám a jelek azt mutatják, hogy a további kutatás még ezzel sem érheti be. Mert aki azt hinné, hogy a „realizmus” szót és a „szocialista” jelzőt elsőnek a politikus Gronszkij kapcsolta össze, az ugyancsak alaposan melléfogna. Jogos az a gyanúnk, hogy még a fogalmat sem a politikusok „alkották”, hanem — minden ellenkező híreszteléssel ellentétben — a 20-as évek szovjet irodalma. Ezt a feltevést támasztja alá az a tény, hogy Sztavszkij szovjet író 1926-ban az összekapcsoláshoz egészen közel kerül. Jegyzetfüzetében a következőket olvashatjuk:

„Realizmusunk tartalma szocialista, átfüti a végcél heve. A polgári realizmussal ellentétben, amely figyelmét az egyes egyénre összpontosítja, a mi realizmusunk az egyént az őt környező és reá ható feltételek összességében fogja bemutatni.”¹³⁰

De még ennél is többről árulkodik egy negatív példa. 1928 elején Percov, a Novij LEF egyik kritikusa így panaszodik:

„Irodalomkritikánk kikiáltotta a »művészeti realizmust« a proletár-irodalom stílusának. Senki sem tudja, hogy mi az a realizmus, és különösen azt nem tudja, hogy mi a proletár realizmus a művészetben . . . Nálunk szörnyen szeretnek csatlakozni ehhez vagy ahhoz a kialakult, poros, hagyományokkal megszentelt művészeti áramlathoz, miközben »proletár« vagy »szocialista« jelzővel látják el . . .”¹³¹

¹²⁷ A. Метченко: Историзм и догма. Новый Мир, 1956. № 12. 233.

¹²⁸ Вопросы Литературы, 1958, № 2, 73.

¹²⁹ «Обеспечим все условия творческой работы литературных кружков.» Литературная газета, 23 мая 1932 года.

¹³⁰ ЦГАЛИ, фонд 1712, ед. хр. 101. Записные книжки В. П. Ставского, 316.

¹³¹ Новый Леф, 1928. № 1. 7, 17.

Vorobjov joggal vonja le ebből azt a következtetést, hogy a szocialista realizmus terminus a 20-as évek második felében már forgalomban lehetett,¹³² noha a közvetlen „összekapcsolás” példái még nem dokumentálhatók.

Mindez véleményünk szerint két dologra figyelmeztet. 1. Egyelőre fenn tartással kell kezelnünk az olyan kategorikus kijelentéseket, melyek szerint „a szocialista realizmus terminus a 20-as években nem létezett”,¹³³ vagy hogy „... csak 1932-ben keletkezett”.¹³⁴ 2. Különösebb eredetiségről még az 1932-es *névadásnál* sem beszélhetünk, vagyis a kifejezést egyértelműen Gronszkijnek sem tulajdoníthatjuk. Gronszkij láthatólag nem is tart erre igényt. Tyimofejevhez címzett egyik levelében azt írja, hogy „a szocialista realizmus módszerének megfogalmazása kollektív alkotómunka eredménye”,¹³⁵ ami már kétségtelenül „szebben” hangzik, mint ha mindezt egy embernek, Sztálinnak tulajdonítaná, bár a tudomány az efféle folklorisztikus névtelenséggel vajmi keveset kezdhet.

Az *első nyomtatott forrás*, melyet mellékletként közlünk (I. M. Gronszkij felszólalása a moszkvai irodalmi alkotókörök aktívaértekezletén 1932. május 20-án) szintén nem egészen problémátlan. A felszólalás eredeti teljes szövege ugyanis nem maradt fenn, s így erről csak a *Lityeraternaja Gazeta* május 23-i tudósítása alapján tájékozódhatunk. Illetve ugyanerről az értekezletről olvashatunk egy másik tudósítást is, mely valamivel később jelent meg, egy rosztovi folyóiratban. A Viprjazskin tudósításáról van szó (lásd a 126. sz. lábjegyzetet), melyből Baszkevics is idéz.¹³⁶ Viprjazskin gyorsírásos jegyzeteket készített az értekezletről s Gronszkij felszólalásáról is, a két tudósítás azonban nem egyezik, terminológiai eltérések vannak. A Viprjazskin-tudósítás szerint Gronszkij a május 20-i értekezleten azt mondta, hogy „a szovjet irodalom alapvető módszere a forradalmi szocialista realizmus”.¹³⁷ S hogy Gronszkij a „forradalmi” jelzőt valóban használhatta, ezt valószínűsíti az a tény is, hogy a *későbbi* megnyilatkozásokban, amelyek csupán a Gronszkij-beszéd *visszhangjának* tekinthetők (lásd I. Kulik felszólalását és a *Lityeraternaja Gazeta* május 29-i vezércikkét), a szocialista realizmus szintén a „forradalmi” jelzővel egészül ki. Van olyan forrás is, melyben szocialista realizmus helyett *forradalmi realizmusról* van szó: A. Sztyeckij, az SZKP KB agitprop. osztályának akkori vezetője például az 1932 szeptemberében lebonyolított Gorkij-ünnepségek alkalmával — a Nasztuplenyje c. szmolenszki irodalmi folyóirat 9. számának tanúsága szerint — Gorkijt mint „forradalmi realistát” értékelte (53. o.). Mi lehet az oka annak, hogy az ősforrásban, az első nyomtatott forrásban a „forradalmi” jelző nem szerepel? Feltehetően az, hogy Sztálin tetszését nem nyerte meg.

Mivel I. M. Gronszkij 1932–1934-ben az irodalmi élet átszervezésénél kulcsfontosságú szerepet játszott, e sorok írója 1964 november végén és december elején két ízben is felkereste őt moszkvai lakásán, és hosszas, többórás megbeszélést folytatott vele. Gronszkij, aki 1919-ben a jaroszlavi Proletkult elnökeként kezdte irodalomszervezői munkásságát, s a későbbiekben számos felelős állami és pártfunkciót töltött be, majd 17 esztendő után Sztálin börtöneiben, készséggel megosztotta tapasztalatait. Hogy május 20-i fel-

¹³² В. Ф. Воробьев ... 101.

¹³³ А. Метченко: Историзм и догма. Новый Мир, 1956. № 12. 232.

¹³⁴ А мархиста — лениниста естетика alapjai. Вр. 1961, 602.

¹³⁵ Л. Тимофеев: Скудомыслие. Литературная Газета, 11 февраля 1964 года.

¹³⁶ Вопросы литературы, 1958, № 2, 73.

¹³⁷ Уо.

szóalálásának szövegéből a „forradalmi” jelzöt miért törölte, erre vonatkozólag nem nyilatkozott, de megemlítette, hogy funkcióinál fogva — az Izvesztijja és a Novij Mir szerkesztőjeként és a Szervező Bizottság elnökeként — gyakran találkozott Sztálinnal, közvetlen bejárása volt hozzá, s az irodalmi élet átszervezésével kapcsolatos problémákat hol négy szemközt, hol szélesebb körben rendszeresen megbeszélték.

A bennünket közvetlenül érdeklő kérdéskomplexummal kapcsolatban a Gronszkij által mondottak lényege a következőképpen összegezhető:

1. A Zelinszkij-verzió légből kapott, 1932. okt. 26-án egészen másról volt szó, a szocialista realizmus fogalom használatában már fél évvel azelőtt meg-egyeztek.

2. 1932. május 9-én Sztálin magához kérte Gronszkijt, s az iránt érdeklődött, hogyan vélekednek az írók a RAPP „dialektikus materialista módszeréről”. Gronszkij azt válaszolta, hogy negatívan. Sztálinnak arra a kérdésére, hogy mivel lehetne a népszerűtlen RAPP-jelzöt helyettesíteni, Gronszkij javasolta, hogy a szovjet irodalom alkotó módszerét „proletár”, „szocialista” vagy „kommunista” realizmusnak nevezzék el.¹³⁸ Sztálin, miután Posztisevvel, a Politikai Bizottság tagjával és Sztjeckijjel, a KB osztályvezetőjével is megtárgyalta ezt a kérdést, a „szocialista” jelző mellett döntött, s megbízta Gronszkijt, hogy másnap részletesen indokolja meg a „szocialista realizmusra” vonatkozó javaslatát a Politikai Bizottság által létrehozott különbizottság előtt. Másnap, 1932. május 10-én¹³⁹ ez a bizottság a következő összetételben ült össze: Sztálin, Kaganovics, Posztisev, Sztjeckij, Gronszkij. Az ülésre meghívtak írókat is: Kirsont, Afinogenovot, a lengyel Jasienskit és a magyar Illés Bélát.¹⁴⁰ Gronszkij pontosan feljegyezte, hogy ezen az ülésen ki hányszor szólalt fel, de részletekbe nem bocsátkozott. Annyit mondott csupán, hogy a RAPP-vezetők a létrehozandó egységes írószervezetben autonómiára tartottak igényt, továbbra is a „dialektikus materialista alkotó módszert” szorgalmazták, s makacsul ellenálltak mind az átszervezésnek, mind az új terminusnak, körülbelül hat–hét órás ülésre volt szükség ahhoz, hogy meggyőzzék őket: a „szocialista realizmus” jobb, mint a „dialektikus materialista alkotó módszer”. Hogy ezt sikerült elérni, ebben jelentős szerepet játszott az is, hogy noha az előző napi megállapodás szerint a szocialista realizmusra vonatkozó javaslatot Gronszkijnak kellett volna előterjesztenie, Sztálin ezt mégis jobbnak látta az ülésen személyesen kifejtetni. Végül is a bizottság egyhangúlag az új elnevezés mellett foglalt állást, s leszögezte, hogy a szocialista realizmus megteremtőjének Gorkijt kell tekinteni. Az ülésről jegyzőkönyv nem maradt fenn.

3. Az 1932. év folyamán Sztálin és közvetlen környezete (Molotov, Vorosilov, Kaganovics) Gronszkijjal együtt négyszer is meglátogatta lakásán Gorkijt, e látogatások közül az október 26-i volt az utolsó.¹⁴¹ A Gorkij lakásán tartott megbeszélések — az október 26-i kivételével — szűkkörű, bizalmas megbeszélések voltak.

¹³⁸ A beszélgetések során GRONSKIJ a „forradalmi” jelzöt egyszer sem említette.

¹³⁹ Tehát 9 nappal az OSZSZSZK Szervező Bizottságának első ülése előtt.

¹⁴⁰ Említett írók korábban a RAPP vezető személyiségei voltak.

¹⁴¹ E látogatás után GORKIJ 1932. október 29-én hirtelen elutazott Olaszországba, és csak 1933. májusában tért vissza a Szovjetunióba. Így — noha a Szervező Bizottság tiszteletbeli elnöke volt — nem vehetett részt a Szervező Bizottság sem első, sem második plénümának munkájában.

4. A fogalom elfogadtatásában Sztálinnak döntő szerepe volt. A szocialista realizmus terminust azonban sohasem sorolta a saját szerzeményei közé. Ha legcsekélyebb köze is lett volna ehhez az indítványhoz, akkor Gronszkij szerint teljesen elképzelhetetlen lett volna ezt 1932-ben nem említeni.

Ez a lényege megközelítőleg a Gronszkij által mondottaknak.¹⁴²

Gronszkij tanúsága szerint tehát az új elnevezés sorsa 1932. május 10-én eldőlt.

Félreértés ne essék: önmagában véve sem ezt a dátumot, sem a „szerzőséget”, sem magát az elnevezést nem tartjuk döntő tényezőnek. Nem ezen fordult meg a dolog. Ettől még világgraszoló művek is születhettek volna, mint ahogy — bár egyre csökkenő mértékben — születtek is. Végül is nem az „igazat írni” jelszava volt a hibás, hanem az a gyakorlat, amely ezt lehetlenné tette. Tulajdonképpen azt is mondhatnánk, hogy nem annyira a szocialista realizmus jelszavát terheli a felelősség — bár szűkkeblű értelmezése egy időben a Szovjetunióban elsorvasztotta mind az intellektuális művészetet, mind az embertelenségek ellen lázadó *forradalmi* romantikát —, mint inkább azokat a körülményeket, amelyek miatt a szovjet irodalom korábban sem szocialista elviségét, sem realizmusát nem érvényesíthette következetesen. Ne misztifikáljuk tehát a fogalmakat: se pozitív értelemben, ahogy ezt a személyi kultusz dogmatizmusa tette, amikor a szocialista realizmus módszerének tudott be minden jelentősebb műalkotást, se negatív előjellel, mint ahogy azt Gleb Szturve, az Ermolaevvel rokon felfogású amerikai irodalomtörténész teszi, aki a szovjet irodalomra mért legsúlyosabb csapásnak a szocialista realizmust tartja.¹⁴³

Véletlen-e, hogy 1932-ben a választás erre a fogalomra esett? Az első öt éves terv időszaka a vége felé járt, a párttörténeti tankönyvek szerint ekkorra a Szovjetunióban már lerakták a szocialista társadalom anyagi-technikai alapjait. Érthető, ha a hangsúly a „proletár” jellegről fokozatosan a „szocialista” aspektusra tolódott át. A kifejezés, mint láttuk, már ott „lógott” a levegőben. Ha a politikusok nem karolják fel, az irodalom előbb-utóbb ezt talán maga is megtette volna. Annál is inkább, mert ekkorára már szinte valamennyi irodalmi csoportosulás a realizmust írta zászlájára. Jellemző, hogy a forradalmi romantikát legmarkánsabban képviselő csoportok (Pereval, Kuznyica) is ezt tették, s a LEF futuristái pedig éppenséggel egy szocialista *tényirodalom* nevében utasították vissza 1929-ben a realizmust. Noha a RAPP tevékenysége következtében a szépirodalom társadalomkritikai funkciója rohamosan sorvadni kezdett, s a 30-as évek elejére az irodalomban a stagnálás jelei mutatkoztak,¹⁴⁴ a tények s az igazság felderítésére irányuló törekvések még ekkortájt is oly elementáris erővel jelentkeztek, hogy ezt a körülményt a személyi kultusz — közben működésbe lendült — mechanizmusa sem hagyhatta az átszervezésnél figyelmen kívül. Azt sem lehetett figyelmen kívül hagyni, hogy Marx, Engels és Lenin a nagy társadalmi igazságok és összefüggések megragadására képes irodalmat szerették elsősorban, Engels levelei pedig M. Harknesshez és M. Kautskyhoz, amelyek 1932 elején váltak szélesebb

¹⁴² I. M. GRONSKIJ most írja visszaemlékezéseit *A szovjet irodalmi és művészeti élet átszervezése* címmel.

¹⁴³ GLEB STURVE: Geschichte der Sowjetliteratur. München 1957, 289.

¹⁴⁴ A. KURELLA: Tatsachen gegen Legenden. Neue Deutsche Literatur, 1957, 2. sz. 141.

körben ismertté orosz nyelven, valósággal felfedezésszerűen hatottak az irodalmi kritikára. Mindez együttvéve talán érthetőbbé teszi, hogy a szocialista realizmus fogalom nem egészen önkényes, mesterséges képződmény, de ugyanakkor nem is egészen spontán,¹⁴⁵ kialakulásában a tudatosságnak meghatározott szerepe volt. Mivel a sokféleképpen interpretált új realizmus praxisa már egyébként is uralkodó tendenciája volt a szovjet irodalomnak, a művészi igazsággal azonosított realizmus új minőségének megjelölését, a „szocialista” jelzőt is általában természetesnek tartották a szovjet írók. Hogy azonban egyes politikusok mit értettek a valóságábrázolás hűségén, hogyan értelmezték az „írást az igazat”. jelszót, s hogyan viszonyult ehhez az irodalom — ez már más kérdés, más tanulmány tárgya.

Csupán addig követtük nyomon a terminus útját, amíg megsejtésekből felismeréssé, pusztá elnevezésből munkahipotézissé, munkahipotézisből hivatalosan elfogadott jelszóvá lépett elő. Talán sikerült némileg érzékeltetnünk, hogy a „szocialista realizmus” fogalom kialakulása *follyamat*; hogy nemcsak a későbbi definíció racionális magva, hanem maga az elnevezés is mélyen a 20-as évek szovjet irodalmában gyökerezik; s hogy következésképpen a politikusok alkotó hozzájárulása ehhez 1932-ben *minimális*, ha ugyan nem végképp problematikus. (Talán a „forradalmi” jelzőben lett volna némi eredetiség, ha időközben el nem vetik.)

Nem a politikusok szerepét akarjuk elvitatni. Csupán a valóságos arányokat próbáltuk érzékeltetni (amire nem mindenütt fordítanak kellő gondot), s utalni előzetesen néhány összefüggésre, mely fogalomtörténeti szempontból fontosnak látszott. Másrészt a politikusokat sem lehet egy kalap alá venni. Az 1925-ös párthatározatot Buharin, az ezt hatályon kívül helyezőt (1932) Gronszkij szerint Sztálin fogalmazta. Voltak, akik értettek a művészethez, vagy legalábbis féltő gonddal őrködtek azon, hogy a szocialista irodalom minél sokszínűbb legyen (Buharin, Trockij, Lunacsarszkij, Frunze, Kirov s a lenini gárda sok más tagja), s voltak, akikre ez a sokszínűség 1932-ben riasztólag, idegesítőleg hatott, s még a proletár irodalom Lunacsarszkij (1931) által említett két irányzata közül is csupán az egyiket karolták fel, bár kétségtelenül az uralkodó tendenciát, amely az ún. útítárs írók törekvéseivel is látszólag szinkronban volt. Szerepük tehát nem azonos.

Sztálinék újítása, eredetisége, hozzájárulása 1932-ben nem a fogalom megalkotása, hanem az, hogy az irodalmi csoportok anarchikusnak tűnő sokféleségét *egyetlen* szervezetté, s ennek megfelelően az alkotó módszerek sokféleségét *egyetlen* („alapvető”) módszerrel, az irodalomelméleti tarkaságot *egyetlen* elmélettel, s végül — helyesebben rögtön az irodalmi szervezetek feloszlása után — a terminológiai „zűrzavart” is *egyetlen* terminussal akarták helyettesíteni. Hogy mindez miért történt így, történelmileg szükségszerű és progresszív lépésnek tekinthetjük-e, s összhangban volt-e a lenini örökséggel, ennek vizsgálata külön tanulmányt igényelne. Ismeretes, hogy Lenin a szocializmus *eszméje* mellett elkötelezett, vagyis valóban szabad irodalomról álmodott, s a pártirányítást szem előtt tartva sem feledkezett meg arról, hogy az irodalmi munka túri a legkevésbé a gépies egyformásítást, nivellálást, s éppen ezért nem azonosítható sablonszerűen a proletariátus pártmunkájának más részeivel (Pártszervezet és pártirodalom, 1905). Nos, a torzulások gyökere valahol itt, a későbbi, uniformizált, *sablonszerű* felfogásban rejlett,

¹⁴⁵ CSEHI GYULA: Munkásosztály és irodalom. Bukarest 1963. 287.

vagyis az irodalmi munkának abban az „egyformásító” koncepciójában, amely a polemikus lenini fogalmazás *betűjébe* kapaszkodva az irodalmat valóban egy gépezet „kerekének”, „csavarjának” kezdte tekinteni és semmi másnak. Am a „gépezet” 1932-ben már nemcsak a munkásosztály öntudatos élcsapatának — amire Lenin gondolt —, hanem a személyi kultusznak is a gépezete. S ez a szocialista realizmusra nézve sem maradhatott következmények nélkül. Jóllehet a szocialista realizmus terminus körül 1932 szeptemberétől két teljes éven át Szovjetunió-szerte páratlan méretű és intenzitású, s olykor érdemleges viták is folytak, a hivatalos irodalompolitika által leszűrt tanulságok egyre szűkkeblűbbekké váltak, s a fejlődés feltartóztathatatlanul haladt az egyetlen terminustól az egyetlen meghatározás, az egyetlen meghatározástól pedig az egyetlen értelmezés felé. Még azt is hozzátehetnénk, hogy a fogalom már jelszóvá emelése pillanatában sem volt „szeplőtelen”: a szűkítés, leegyszerűsítés nyomait ugyanis már az első nyomtatott forrásokban is fellelhetjük (Gronszkijnál, aki a művészi igazságot a realizmusra korlátozza; Kuliknál, aki szerint — 1932! — „a szovjethatalom álláspontját” támogató író ezzel már mintegy eleve forradalmár és így tovább). Következésképpen a későbbi torzulások eszéirait már az első hivatalos értelmezések tartalmazták. Van tehát összefüggés a szocialista realizmus fogalom és a személyi kultusz között már 1932-ben is, de a fogalom megalkotásához s a meghatározás „racionális magyához” a sztálinista politikusoknak — azon túl, hogy mindezt szentesítették, szimplifikálták és kizárólagossá tették — semmi közük.

S bár a szocialista realizmus fogalom korántsem valamiféle spekulatív elmejáték szülötte vagy pillanatszerű „heurisztikus” felfedezés, hanem hosszas gyakorlati, elvi és terminológiai próbálkozások eredménye, úgy véljük, szükségtelen itt a nagy szavak használata, szükségtelen azt állítani, hogy a szocialista realizmus fogalmat valósággal „kikínlódta” magának a szovjet irodalom,¹⁴⁶ akárcsak a marxizmust az orosz munkásmozgalom. Ne tévesszük szem elől itt sem az arányokat, s ne beszéljünk itt kínlódásról. Az „igazat írni” jelszó nem volt specifikusan új vívmány, s a dialektikát sem 1932-ben fedezték fel. Tévelygések, kudarcok pedig nemcsak 1932 előtt, hanem később is voltak. A fogalom kialakításában sem az irodalomnak, sem a politikának nem sokat kellett „kínlódnia”. Ha „kínlódott” az irodalom, ez sokkal inkább azzal függött össze, hogy a kezdeti nagy fellendülés után miképpen őrizhetné meg sokféleségét, s miképpen írhatná továbbra is — elfogulatlanul és elfogultan! — a forradalom továbbvitelében és a társadalmi haladásban leginkább érdekelt néprétegek történelmileg konkrét igazát, s miképpen szabadulhatna egy bizonyos „rappista” szellemiség lidércnyomása alól — a RAPP megszüntetése után. Ez azonban már nem csupán terminológiai kérdés.

М. Варга

К ВОПРОСУ О ВОЗНИКНОВЕНИИ ПОНЯТИЯ «СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ»

Тезисы теоретического коллектива ЦК Венгерской Социалистической Рабочей Партии «О социалистическом реализме» в качестве одной из очередных задач, стоящих перед литературоведческой наукой, предусматривают и разработку вопросов, связанных с историей теории социалистического реализма. Настоящая статья и является первым венгерским опытом определения некоторых подгрупп к этой задаче.

¹⁴⁶ А. Метченко: Историзм и догма. Новый Мир, 1956. № 12. 231.

Автор подробно останавливается только на одном вопросе: на генезисе *понятия* «социалистический реализм». В связи с этим вступает в полемику как с правыми, так и с «левыми», догматическими интерпретациями, общей методологической чертой которых является в данном случае мистификация понятия. Затрагиваются также многочисленные легенды, приписывающие это понятие Сталину, Жданову, Горькому и т. д. В качестве приложения к статье публикуется отчет о выступлении И. М. Гронского от 20 мая 1932 г. как наиболее ранний *печатный* источник, в котором впервые выдвигается понятие «социалистический реализм» как основной метод советской литературы.

В статье затронута предистория термина, помещен — в хронологическом порядке — обзор тех многочисленных попыток «самоопределения» нового качества реализма советской литературы, которые имелись в 1917—1932 годы. На основе фактов и данных советского литературоведения автор устанавливает: 1. понятие «социалистический реализм» создано не культом личности — как это утверждается в американском литературоведении —, а советской литературой 20-х лет; 2. все сколько-нибудь ценные, относительно прочные элементы, «рациональные зерна» будущего определения социалистического реализма 1934 года были сформулированы впервые также не представителями культа личности, а литературной критикой 20-х лет; 3. «оригинальность» культа личности в исследуемом вопросе заключается не в выработке понятия, а в замене прежних терминов одним, может быть, наиболее удачным, но все же *единственным* термином, в замене литературных теорий предшествующего периода *единой* теорией, что соответствовало замене различных литературных группировок, школ, направлений *единой* организацией.

Статья состоит из двух глав: 1. предистория термина; 2. генезис понятия «социалистический реализм».

I. M. Gronszkij felszólalása a moszkvai irodalmi alkotókörök aktívaértekezletén 1932. május 20-án

*(A Lityeraturnaja Gazeta tudósítása
1932. május 23-án)*

Az értekezleten nagy beszédet mondott *I. M. Gronszkij* elvtárs. Felszólalását ama körülmények megvilágításának szentelte, amelyek fordulatot idéztek elő a párt irodalompolitikájában s azokkal a feladatokkal foglalkozott, melyeket ez a fordulat tűzött napirendre. E célból áttekintést adott az országunkban bekövetkezett grandiózus változásokról és társadalmi mozgásokról, a Szovjetunió bel- és külpolitikai helyzetéről, jellemezte az értelmiség ingadozásainak különböző etapjait s viszonyát a forradalomhoz.

— A szocializmus döntő sikereinek eredményeképpen az értelmiség nagy tömegei fordulatot tettek felénk — fejezte be beszédének ezt a részét *Gronszkij* elvtárs. — A RAPP hibája az, hogy nem értette meg a változó körülményeket, nem vette figyelembe a párt útmutatásait az értelmiséghez való viszonyról, s továbbra is a régi utakon haladt. Sőt, a RAPP teljesen bezárkózott, s még arra sem volt képes, hogy soraiban minden proletár íróat egyesítsen. Dehát ilyen körülmények között mi, kommunisták, irányíthatjuk-e az irodalmat?

— Egészen a legutóbbi időkig a RAPP a párt vonalát vitte, és nem rosszul vitte, mivel azonban megrekedt régi álláspontján, s nem tette meg a szükséges fordulatot, feladataival az adott helyzetben nem tudott megbirkózni. És a Központi Bizottság ezt a fordulatot maga hajtotta végre határozottan, élesen, a szükségnek megfelelően.

— Ahogyan az ilyen éles kanyaroknál ez már általában lenni szokott, azok, akiket új irányba terelnek, mert nem ismerték fel idejében a fordulat szükségességét, elégedetlenkednek, betegesen reagálnak. Ez azonban nem lehet akadály, mi ezt nem vehetjük figyelembe, a fékező hangulatokra csapást kell mérni. A csapás itt elkerülhetetlen, bár ebből nem szabad sportot űzni. A párt ezt nem engedi meg.

— Milyen eredményeket várhatunk a párt által végrehajtott fordulatól? Mindenekelőtt a kommunistákat kell felzárkóztatnia, egységbe kovácsolnia, s ki kell terjesztenie hatásukat az író társadalom valamennyi rétegére. A kommunisták magukkal kell hogy ragadjanak minden író, s kötelesek segíteni nekik, törődni velük, bírálni őket, kerülvén azonban a parancsolgatást. A fő feladat: káderek felnevelése, az összes feltételek biztosítása e fejlődéshez, az igazi alkotáshoz.

— Egészen a legutóbbi időkig deklarációk tömegét írták, sokat beszéltek a módszerekről, de elvontan, skolasztikusan. Nagyon sok irodalmi csoportoska volt, ugyanakkor az alkotói versengés alábbhagyott. Márpedig az irodalommal, az alkotással kell törődni többet. A módszer kérdését nem elvontan kell feltenni, s nem úgy, hogy az írónak először el kell végeznie a dialektikus

materializmus tanfolyamát, s azután írhat. Az alapvető követelmény, amelyet az írókkal szemben támasztunk — írjátok az igazat, hűen tükrözzétek valóságunkat, mely maga is dialektikus. Ezért a szovjet irodalom alapvető módszere a szocialista realizmus.

Befejezésül Gronszkij elvtárs az irodalmi csoportokról és az alkotókörök további munkájáról beszélt. Rámutatott arra, hogy alkotói csoportok továbbra is létezhetnek, de nem engedhető meg, hogy valami mássá fejlődjenek, olyasvalamivé, amit már nem csupán az alkotói nézetek közössége tart össze. És egyébként is, az átszervezést nem azzal kell kezdeni, hogy a csoportosulások számát növeljük, hanem azzal, hogy leküzdjük a csoportosít, mely különösen káros és veszélyes az új körülmények között.

Beszéde végén Gronszkij elvtárs a Szervező Bizottság nevében megígérte, hogy az alkotóköröknek minden támogatást és segítséget meg fognak adni.

— Mély meggyőződésünk — mondotta Gronszkij elvtárs —, hogy a jövő éppen azoké a kádereké, akik mint írók ezekből az alkotókörökből, vagyis a gyárakból, üzemekből és kolhozokból kerülnek ki.

(Ford.: Varga Mihály)

Egy tanulságos vita*

1932—1934 között, a szovjet írók I. kongresszusa előtt, nagy vita alakult ki nálunk a szocialista realizmusról. Az irodalomtörténeti kézikönyvek és egyéb szakmunkák meg sem említik. Pedig ennek a feledésbe merült vitának nemcsak történeti érdekessége van; megkönnyíti annak megértését, hogyan alakultak ki a szocialista realizmusra vonatkozó nézetek, s így napjainkban is sok tanulsággal szolgál.

1.

Az a meghatározás, amely szerint irodalmunk módszere a szocialista realizmus, s amely 1932-ben az íróknak Sztálinnal és a párt más vezetőivel folytatott ismert beszélgetésén fogalmazódott meg, a szovjet irodalom tényleges eredményeit és sajátosságait általánosította. A szocialista realizmus már szilárd pozíciót vívott ki magának irodalmunkban. Gorkij *Az anya*, *Az Artamonovok* és *Klim Szamgin élete*, Majakovszkij *Lenin* és *Csudajó*, Furmanov *Csapajev* és *Zendülés*, Szerafimovics *Vasáradat*, Fagyjev *Tizenkilencen*, Gladkov *Cement*, Leonov *Megindul az erdő* c. művét vagy Panfjorov tetralógiáját sok más könyvvel együtt a valóság hű ábrázolása és egyúttal a szocialista beállítottság jellemezte. A harmincas évek elején a szocialista realizmus már nemcsak hogy létezett, hanem a szovjet irodalom alapvető művészi módszere lett.

Sok írónk és kritikusunk már a húszas években igyekezett olyan átfogó és pontos meghatározást találni, amely visszatükrözi irodalmunk sajátos jellegét, esztétikai újszerűségét. Majakovszkij például a szovjet irodalom realizmusát „tendenciózusnak”, A. Tolsztoj „monumentálisnak” minősítette. Gyakran használták a kritikai irodalomban a „proletár realizmus” kifejezést. A húszas évek végére a RAPP jelszava került az élre: „dialektikus materialista módszert a művészetbe”.

Mindezek a meghatározások azonban nem ragadták meg irodalmunk módszerének esztétikai sajátosságát és újszerűségét.

A szovjet irodalom alapvető művészi módszerének problémáját különösen időszerűvé tette az SZK(b)P KB-ának 1932. április 23-i határozata *Az irodalmi szervezetek átszervezéséről*. A Pravda *Az új feladatokhoz méltó színvonalon* címmel szerkesztőségi cikkben foglalkozott ezzel a határozattal, s helytelennek minősítette a RAPP akkori szervezeti felépítését és legfőbb jelszavait, amelyek vulgarizáló jellegűek voltak. Közös művészi platformra volt szükség

* Voproszi Lityeraturi, 1958. 2. 72—88.

ahhoz, hogy egyesíteni lehessen az írás valamennyi szocialista alapon álló művészetét. Ezt a közös platformot adta meg az irodalom és művészet munkásainak pártunk, amikor kitűzte az „igazat írni” feladatát.

„A forradalomnak, valóságunknak igaz ábrázolása — ezt követeljük meg joggal kivétel nélkül minden szovjet írótól, aki az új irodalmi szervezet tagja lesz — mondta I. Gronszkij, a Szovjet Írók Szövetsége szervező bizottságának elnöke 1932 májusában, a moszkvai irodalmi körök aktíva értekezletén, amely az SZK(b)P KB-ának április 23-i határozatával foglalkozott. Beszédében az a tétel is szerepelt, hogy „a szovjet irodalom alapvető módszere a forradalmi szocialista realizmus módszere”.¹

Röviddel a Központi Bizottságnak *Az irodalmi szervezetek átszervezéséről* hozott határozata előtt jelent meg a *Lityeraturnoje naszledsztvonak* az a kötete, amely Engelsnek Minna Kautskyhoz és Margaret Harknesshez írott, irodalmi körökben addig majdnem teljesen ismeretlen leveleit közölte. Engels arról írt itt, hogy „a szocialista irányregény” csak akkor töltheti be hivatását, ha realista, ha „a valóságos viszonyok hű rajzát” adja.² A „szocialista irányzat” és a „realizmus” ugyan Engelsnél még nem egyesült szervesen egy fogalomká, de ennek a lehetőségnek a gondolata természetesen következik a levelekből.

Tudjuk, hogy Lenin nagyra becsülte a realizmust a művészetben, s azt hangoztatta, hogy azt az irodalmat, amelyet majd a proletariátus terem meg, a szocializmus eszméje és a dolgozókkal való együttérzés hatja át.

Irodalmi kritikánk természetesen mindjárt felismerte a „szocialista realizmus” fogalmában azoknak az elveknek a továbbfejlesztését, „amelyeket Marx, Engels és Lenin dolgozott ki a materialista esztétika terén”.³ Ez a meghatározás kifejezésre jutatta a szovjet irodalom kapcsolatát a klasszikus realizmussal, egyúttal pedig kiemelte, hogy a szovjet irodalom minőségileg új esztétikai jelenség.

A „szocialista realizmus” kifejezés világosan megfogalmazta azt, ami már tudatosult az irodalmi közvéleményben. A Szovjet Írók Szövetsége szervező bizottságának első plenumán (1932. nov. 23. — dec. 3.) ezért a szovjet írók egyöntetűen kiálltak a szocialista realista módszer mellett. Sőt mind Gronszkij bevezető beszédében, mind V. Kirpotyin és L. Szubockij előadásában, mind pedig a felszólalásokban már kísérletek történtek e módszer legfőbb sajátságainak a meghatározására. Kirpotyin például kijelentette, hogy „joggal nevezzük szocialista realizmusnak az élet gazdagságának és bonyolultságának igaz, hű ábrázolását, pozitív és negatív mozzanataival együtt”.⁴

Ezek azonban csak általános tételek és megfogalmazások voltak, széles körben meg kellett őket vitatni. Természetes, hogy a szocialista realizmusról mindjárt a szervező bizottság első plenuma után megindult a vita, s igen nagy méreteket öltött. Tárgyalták a szocialista realizmus problémáit írói egyesülésekben és tanintézetekben, újságokban és folyóiratokban, Moszkvában és vidéken, a szervező bizottság következő plenumain stb. Nem tudjuk itt bemutatni a vita egész menetét és minden fordulatát, csak leglényegesebb kérdéseire térünk ki, s főként azokra az anyagokra szorítkozunk, amelyek az OSZSZSZK sajtójában jelentek meg.

¹ Lásd: A. Выпржжкн: Решение ЦК в действии. На Подъеме, Ростов-на-Дону 1932. № 4—5. 143.

² MARX—ENGELS: Válogatott levelek. Bp. 1950. 472.

³ Сборник «В спорах о методе». Л. 1934. 6.

⁴ В. Кирпотин: Советская литература к 15-летию Октября. Октябрь, 1932. № 11. 168.

A szovjet irodalom művészi módszerének szocialista realizmusként való meghatározása gyökeres ellentétben állott „a művészet dialektikus materialista módszerének” rappista jelszavával. Akadtak azonban kritikusok, akik a régi „irányvonalak” konkretizálását akarták látni a szocialista realizmusban. I. Altman még a szervező bizottság II. plénuma után is azt bizonygatta, hogy a RAPP hibája „nem abban állott, hogy a »dialektikus materializmus« jelszavát hangoztatta, hanem abban, hogy nem tudta konkretizálni ezt a jelszót a próza, a költészet, a dráma stb. alkotói módszerének kérdéseiben . . .”⁵

Az ilyen állításoknak is részük volt abban, hogy egyes írók aggódni kezdtek, hátha valóban nem új dolog a szocialista realizmus, csak a „dialektikus materialista módszert a művészetbe” konkrétabb és ezért még receptszerűbb kiadása. Ezekből az aggályokból azután az az óhaj fakadt, hogy egyáltalán mondjunk le a művészi módszer fogalmáról. „Amikor az író leül dolgozni, haszontalanság azon elmélkedni, hogy milyen módszerrel írjon”⁶ — bizonygatta L. Szlavin. Ez a vélemény elég jellegzetes volt. Egyes írók egyébként ma is hajlanak efféle okoskodásra. Az ilyen meggondolások mögött azonban mindig a művészi szabadság hamis, individualista elképzelése rejlik. A szocialista realizmus elveinek tudatos elsajátítása csak erőt ad a művészi alkotómunkának, és megszabadítja az írókat attól, hogy akarva-akaratlanul különböző ideológiai, esztétikai előítéleteknek vesse alá magát.

A művészet legfontosabb kérdései kerültek a vita középpontjába, első sorban a világnézet és a művészi módszer kérdése. A rappistáknak a módszerre vonatkozó felfogása a „dialektikus materialista módszert a művészetbe” jelszavában testesült meg. Teoretikusaink emellett attól sem riadtak vissza, hogy közvetlenül azonosítsák a módszert és a világnézetet, világnézetten csupán a művész elméleti nézeteit értve. A művészi módszer, mondták, „világnézet a gyakorlatban”.⁷ Annak a művésznek tehát, aki el akarja sajátítani „a dialektikus materialista módszert a művészetben”, azt ajánlották, hogy „először végezze el a pártfőiskolát, s azután írjon”, először tanulmányozza a marxizmus — leninizmus filozófiáját, s csak azután alkalmazza a gyakorlatban.

Amikor a „proletár realizmus” ilyen „dialektikus materialista” konkretizációban jelentkezett, nem annyira azt sugalmazta az íróknak, hogy alaposan tanulmányozzák és művészileg általánosítsák a valóság jelenségeit, hanem inkább azt, hogy előre megadott „dialektikus” sémákat illusztráljanak, a megadott receptek alapján szerkesszenek olyan „eleven embereket”, akik közelében sem jártak az életnek.

Felesleges is mondanunk, hogy ilyen alapon nem lehetett megérteni az esztétikai sajátosságát a szocialista realizmusnak mint olyan művészi módszernek, amely a *való életnek* szocialista elvi alapról történő tanulmányozására és művészi általánosítására ösztönzi az írókat.

A módszerre és világnézetre vonatkozó vitákat Fagyjev *A régi és az új. A művészi alkotómunka kérdései* című cikke nyitotta meg, amely még a Szovjet Írók Szövetsége szervező bizottságának első plénuma előtt jelent meg (Lityerturnaja Gazeta, 1932. okt. 29. és nov. 11.). Akadtak még benne a „régiből”

⁵ Литературный Критик, 1934. № 1. 211.

⁶ Уо. 1933. 2. sz. 153.

⁷ На литературном Посту, 1933. № 25. стр. 5.

származó gondolatok, egészében azonban az „új” szellemet árasztotta. Fagyjev az első között ismerte fel, hogy a „dialektikus materialista módszer a művészetbe” jelszó azon a téves feltevésen alapult; miszerint egyenlőség-jelet lehet tenni a művész világnézete és módszere közé. Azt azonban, amit Engels Balzacról mondott, nem úgy értelmezte, hogy a művész világnézete, filozófiai és politikai felfogása nem játszik lényeges szerepet művészi gyakorlatában. Fagyjev szerint a szerző világnézetének gyöngéi „nem múlnak el nyomtalanul” művei szempontjából még a zsenik esetében sem, és „ha Balzac nagyobb teljességgel és történetileg helyesebben *tudatosítani* tudta volna annak az igazi tartalmát, amiről írt, ez sok művészi disszonanciától megóvta volna zseniális alkotásait, és jelentőségét még sokkal nagyobbra növelte volna számunkra”.⁸ Fagyjev hangoztatta, hogy az író eszmei vértézete fontos, lényeges szerepet játszik művészi tevékenységében. A RAPP vulgarizátoraitól eltérően viszont — akik szerint a művész csak eszméinek és nézeteinek illusztrálására van hivatva — abban látta a művészet célját, hogy magának a valóságnak a jelenségeit tanulmányozza és általánosítsa. A marxista elmélet jelentőségeként azt emelte ki, hogy „segítségére van minden igazi művésznek abban, hogy a legteljesebben, legmélyebben és leghívebben felfogja a valóság egész gazdagságát, a jelenségek igazi mivoltát, az emberi társadalom fejlődésének alapvető tendenciáit, az új, szocialista társadalom létrejöttét, a régi, kizsákmányoló társadalom elleni harcban”.⁹

Gorkij nyomatékosan hangsúlyozta az író ideológiai állásfoglalásának jelentőségét. Szilárd és ingatag álláspont című cikkében (Pravda, 1933. július 3.) kijelentette, hogy a tudományos szocializmus „égig érő óriási szellemi fénssíkot teremtett, amelyről jól láthatjuk a múltat és a jövőbe vezető egyetlen, nyílegyenes utat...”.¹⁰

Mint M. Rozental *A világnézet és a módszer a művészi alkotómunkában* c. cikkében kimutatta, a módszer és a világnézet fogalmának azonosítása az alkotómunka idealista elképzelésén alapul, amely szerint ez „kizárólag spekulatív, a tudat keretei között végbemenő folyamat”, amelyből tehát kimarad a gyakorlat, „a művész sajátosan gyakorlati viszonyulása a valósághoz”.¹¹ Pedig a művészi alkotómunka módszere — mondja Rozental — épp ezt a gyakorlati viszonyulást fejezi ki. (Mellesleg megjegyezve: itt rejtett a „világnézet ellenére” felfogás elméleti előfeltétele. Rozental helyesen tapintott rá a RAPP teoretikusainak hibájára, akik tisztán spekulatív kategóriának tekintették a módszert, ő viszont, ugyanilyen egyoldalúan, tisztán gyakorlati kategóriának nyilvánította, s ezzel elszigetelte a művész világnézetétől.) Rozental hangsúlyozta a művészi módszer viszonylagos önállóságát; azt bizonygatta, hogy a művész érzékletes képekkel dolgozik, s ennél fogva közvetlenebbül és szorosabban kapcsolódik magához az objektív valósághoz, mint a gondolkodó, a tudós, akinek elvont fogalmakkal van dolga. Épp ebből vezette le azt a gondolatot, hogy „minden író, aki *alaposan* tanulmányozza és megfigyeli a valóságos objektumokat, összeütközésbe kerülhet a világra vonatkozó nézeteivel”.¹² A továbbiakban pedig, annak az akkoriban közhelyű, téves elképzelésnek megfelelően, hogy az író világnézete elméleti

⁸ Литературная Газета, 29 октября 1932 года.

⁹ Уо.

¹⁰ М. ГОРКИЙ Мűvei. 19. köt. Вр. 1964. 333.

¹¹ Литературный Критик, 1933. № 6. 24.

¹² Уо. 24.

politikai nézeteivel azonos (amely elképzelés szintén a „világnézete ellenére” felfogás egyik elméleti előfeltétele volt), kijelentette: „Engels egyenesen, semmiféle csűrésre-csavarásra lehetőséget nem adva rámutatott, hogy Balzac világnézete *ellenére* és *realista* módszere *következtében* tudta mélyrehatóan ábrázolni a polgári társadalmat.”¹³

A vita sok résztvevője azonban határozottan szembeszállt a módszer és a világnézet viszonyának ezzel a magyarázatával. Jogosan hangoztatták, hogy Rozental felfogása végeredményben lebecsüli az író elvi állásfoglalásának, világnézetének jelentőségét alkotómunkája szempontjából, s hogy az efféle nézetek összhangban vannak a „közvetlen benyomások” elméletével, amely „közvetlenül Voronszkijtől és a »Pereval«-tól származik”.¹⁴ Valóban — ha világnézete ellenére is igazat írhat az író, akkor mi szüksége van rá, hogy magáévá tegye a szocialista ideológiát? A fentiekből az következik, hogy nincs rá szüksége, bármilyen szépeket mondunk is közben a világnézet jelentőségéről. Ábrázold mindenféle okoskodás nélkül azt, amit látsz, és kész!

Mivel magyarázzuk azonban azt, hogy az ilyen író épp a realista módszert választja? „Maga az élet egészen más módszereket sugall neki, mint amilyeneket korlátozott világnézete diktálna”¹⁵ — mondta Rozental. De miért lett Balzac realista, amikor politikai elvbarátai, a legitimizmus hívei, többre becsülték a reakciós romantikát? Miért nem vezette egységes művészi módszerhez az írókat a századforduló körüli évek orosz élete? Miért nem lett az Októberi Forradalom után automatikusan szocialista realista minden író, aki a Szovjetunióban élt? Rozental koncepciója nem tudott választ adni ezekre a kérdésekre. Elszakította a művészi alkotómunkát a művész világnézetétől, sőt szembeállította őket egymással.

Pedig, amint P. Jugyin helyesen írta *Lenin és az irodalmi kritika* c. cikkében, „nem két különböző és ellentétes személy a művész mint műve alkotója és a gondolkozó művész mint közösségi ember, aki egy bizonyos módon értelmezi a külvilágot”.¹⁶ Találóan mutatott rá Jugyin, hogy „a művészi alkotás tudatos folyamat, amelyben az érzékelés és az értelem egyaránt részt vesz. Az érzéki észlelés által szolgáltatott anyagot a ráció dolgozza fel; az azután már más kérdés, hogy ez mennyire következetesen történik, milyen mértékben jut túlsúlyra valamelyik elem a külvilág megismerésének és tudatbeli tükrözésének egységes folyamatában.”¹⁷

De mégis, hogyan keletkezhet ellentmondás a művész alkotása és világnézete között, művészi eredményei és szociális, politikai hitvallása között? Erre a kérdésre próbált megfelelni D. Tamarcsenko. Amit Engels — írta ő — Balzacról mondott, abból nem vonhatjuk le azt a tanulságot, hogy a nagy realista „világnézete ellenére” alkotott. Csak arról beszél Engels, hogy „Balzac . . . saját osztályrokonszenve és politikai elfogultsága ellen kényszerült cselekedni”. Az író politikai nézeteit azonban „nem értelmezhetjük kiterjesztőleg világnézetnek”, mivel a világnézet „filozófiai, vallási, esztétikai és hasonló nézeteket is”¹⁸ magában foglal a politikaiak mellett. Tamarcsenko arra a megállapításra jutott, hogy Balzac munkásságát — amint Tolsztojt is — nem

¹³ Уо. 28.

¹⁴ Сборник «В спорах . . .». 95.

¹⁵ Лит. Критик, 1933. № 6. 12—13.

¹⁶ I. m. I. sz. 12—13.

¹⁷ Уо.

¹⁸ Сборник «В спорах . . .». 95.

a módszer és a világnézet közötti, hanem a világnézeten *belüli* ellentmondások jellemzik. A művész nézetei (politikai, filozófiai, etikai stb.) megmutatkoznak a valóság művészi tükröződésének jellegében; világnézetének ellentmondásai feltétlenül ellentmondásra vezetnek munkásságában is.

Ennek az elgondolásnak nyilvánvaló előnyei voltak a Rozental által kifejtett nézetekkel szemben. Legfőbb előnye abban állott, hogy az író világnézetét *összes* nézetének együtteseként, a világ *látásaként*, nem pedig csupán elméleti politikai meggyőződésekként igyekezett értelmezni, s ennek megfelelően a világnézet aktív szerepét hangsúlyozta.

3.

Az 1932–1934-ben zajló vitáknak már az elején elhangzott az a kijelentés, hogy a szocialista realizmus lényeges sajátága a szocialista ideológiával való elválaszthatatlan, szerves kapcsolata.

Itt azonban az a kérdés merült fel, hogy *konkrétan hogyan* nyilvánul meg ez a kapcsolat az írók művészi módszerében, *mi is jelenti* a szocialista realizmus sajátyszerűségét a valóság tükrözésének módszerében. Különösen nehéz és bonyolult kérdés volt ez. Egyes irodalmárok eleinte úgy akarták beállítani a dolgot, hogy a szocialista realizmus sajátyszerűsége, a multtól való eltérése nem is létezik. *Beszélgetés a fiatalokkal* című, 1934 elején megjelent írásában Gorkij kitért arra az „érdekes felfedezésre”, amelyet egy cikk Gogolról tett: „Gogol szocialista realista volt. Ez a megállapítás — kommentálta Gorkij — azért érdemel különös figyelmet, mert kitűnően érzékelteti, milyen badarságokat produkálhat az irodalomkritikai igazságokon kontárkodó buzgalma...” Rámutatott, hogy a szocialista realizmus megjelenéséhez szükség van „a szocialista alkotómunka gyakorlatából adódó jelenségekre”.¹⁹

Az akkori körülmények között egyébként jobban érvényesültek a klaszszikus örökség lebecsülésére, mint a túlbecsülésére irányuló tendenciák. Ezt mozdította elő a múlt művészetének vulgarizáló — főleg burzsoá vagy feudális művészetként való — kezelése. Akkor még egyáltalán nem szűnt meg a vulgáris szociológia hatása. Az orosz és a világirodalom történetére nemigen alkalmazták Leninnek azt a tanítását, hogy minden nemzeti kultúra két kultúrát foglal magában. Az pedig, hogy ezt az irodalmat feudális-burzsoá jellegűnek tekintették, természetesen elősegítette a XIX. századi realizmus lebecsülését. M. Vityenszon például *A szocialista realizmus kérdéséhez c.* tanulmányában a múlt realista művészetét a naturalista leírással azonosította, amelyet az jellemez, hogy a műalkotások közvetlenül megfelelnek a valóságnak. „Innen ered — panaszolta — a ténybeli részleteknek az a különös és olykor unalmas halmozása, amely egy szintre hozott minden jelenséget, s elzárta az utat a valóság fejlődési tendenciáinak megismerése felé...”²⁰ Miután Balzacból, Puskinból, Tolsztojból származó empirikust csináltak, természetesen teljesen fölösleges volt külön bizonygatni, hogy csak a szocialista realizmus az igazi realizmus. A vita sok résztvevője hajlott a szocialista realizmus szembeállítására a múlt realizmusával.

Mégis tisztázódtak a vita során bizonyos fontos sajátágok, amelyek valóban jellemzik a szovjet irodalom alapvető művészi módszerét. Így vető-

¹⁹ M. GORKIJ Művei. 19. köt. Bp. 1964. 403–404.

²⁰ Литературный Современник, 1933. № 1. 125.

dött fel a kérdés: a szocialista realista művésznak szívügye a szocializmus építésének győzelme — hogyan nyilvánul meg ez az állásfoglalása művészi módszerében, a valóság jelenségeihez való közelítésének módjában? Erre a kérdésre egyhangú választ adtak a vitának még azok a résztvevői is, akik más kérdésekben sehogyan sem tudtak megegyezni; azt mondták, a szocialista realista író nem azzal juttatja kifejezésre elvi állásfoglalását, hogy szubjektív módon deformálja a valóságot, hanem azzal, hogy feltárja, bemutatja fejlődésének fő vonalát, távlatait.

„Képzeld el — mondta Lunacsarszkij —, hogy épülőben van egy ház, amely pompás palota lesz, ha majd elkészül. De még nincs készen, Önök viszont jelenlegi formájában rajzolják le, és azt mondják: ilyen a maguk szocializmusa, nincs is teteje. Önök természetesen realisták lesznek, igazat fognak ezzel mondani; de egészen nyilvánvaló, hogy az igazságuk voltaképpen hazugság.”²¹ Megmagyarázta Lunacsarszkij, hogy „ha realista módon turkálunk a forradalom hátsó udvarában a leghevesebb harc pillanatában, amikor az építkezés még nem fejeződött be, amikor még sok az üres telek, sok a félig kész épület és a mindenféle összevisszaság”, ha olyannak ábrázoljuk az életet, amilyen, nem emeljük ki a jövőbe mutató tendenciákat, nem tárjuk fel a fejlődés távlatait, akkor nem adunk hű képet a valóságról. „Az igazság repül, az igazság: fejlődés, konfliktus, harc; az igazság a holnap, és ilyennek is kell látni; aki nem így látja, az burzsoá realista, s ennél fogva pesszimista, siránkozó, gyakran gazember és hamisító, de mindenesetre, akarva-akaratlanul, ellenforradalmár vagy kártevő. Ő maga talán nincs is ennek tudatában, s amikor a kommunisták azt kívánják tőle, »mondj igazat«, esetleg azt feleli, hogy »de hiszen épp ez az igazság«. Lehet, hogy nem fűti ellenforradalmi gyűlölet, esetleg azt képzei, hogy hasznos dolgot csinál, amikor szomorú igazságát mondogatja —, de ez valójában nem igazság, hiányzik belőle a valóságnak forradalmi fejlődésében való elemzése, s ezért semmi köze sincs a szocialista realizmushoz.”²²

Nemcsak azért idéztünk hosszabban abból a felszólalásból, amelyet Lunacsarszkij a Szovjet Írók Szövetsége szervező bizottságának második plénümán tartott, mert ez a szemelvény önmagában is érdekes, hanem azért is, mert ma is akadnak művelői és teoretikusai „a hátsó udvarban való turkálásnak”, s ezeknek nem árt, ha megismerkednek az idézett kijelentésekkel. A harmincas évek elején pedig, amikor még tevékenykedtek irodalmunkban Sz. Klicskov, B. Pilnyak és mások, akik nemegyszer igazságként tálták a hazugságot és rágalmat, a szocialista realizmus kialakulóban levő elméletének kétségtelen eredménye volt annak a határozott leszögezése, hogy a valóság ábrázolásában érzékeltetni kell fejlődésének fő vonalát, távlatait.

Így értelmezte a szocialista realizmus sajátzerűségét Gorkij is, aki rámutatott, hogy „valóságunk változatos gazdagságban be kell mutatnunk legfőbb tendenciáit . . .”²³ Erről beszélt akkor is, amikor megfogalmazta ismert tételét a „három valóságról”, a jelen, a múlt és a jövő valóságáról, és rámutatott, hogy a jövő magaslatáról kell nézni a jelent, fejlődésében kell látni az életet. Kigúnyolta azokat az irodalmárokat, akik „. . . igen szívesen turkálnak a múlt szemétdombján, s ha ráakadnak egy-egy ma is előforduló »leletre«, elégedett fejcsóválással párhuzamot vonnak a múlt és jelen között”; azt írta

²¹ Рабис, 1933. № 3. 31.

²² Уо.

²³ М. Горький: Собр. соч. в 30-ти томах. т. 26. 378.

róluk, hogy békaperspektívából nézik az életet, s ezért gondolják azt, hogy „ha eddig így volt, valószínűleg így is lesz”.²⁴ Arra biztatta az írókat, hogy mutassák meg a jelennek a jövő felé vezető eredményeit, gyakrabban és jobban világítsák meg a tényeit annak a forradalmi szocialista alkotómunkának, amely „már létezik, és gyorsan növekszik”.²⁵

Helyes és hasznos gondolatok voltak ezek. Olyan művek alkotására mutattak utat a szovjet íróknak, amelyek a szocialista valóságot igenlik, hősieken harcoló és hősieken dolgozó embereket mutatnak be. Egyes irodalmárok azonban a maguk módján értelmezték Gorkijnak a szocialista realizmus igenlő jellegéről mondott szavait, olyan irodalom igényét látták bennük, amely lemond a bírálatról, megkerüli a nehézségeket és hibákat, és csupa pozitív hőst, csupa eredményt és sikert ábrázol.

Nem véletlen, hogy Fagyjev a szovjet írók I. kongresszusán mondott beszédében határozottan kifejezte ellenvéleményét az ilyen értelmezéssel szemben. „Nem szabad dogmát csinálni Alekszej Makszimovics helyes tételéből, mert ha dogma lesz belőle, akkor szépelgő művek fognak születni”²⁶ — mondotta. Igaz, a szépelgés kedvelői később e figyelmeztetés ellenére is arattak bizonyos „sikert” Gorkij szocialista realizmusra vonatkozó nézeteinek „értelmezése” terén, s egyesek valóban el is hitték, hogy Gorkij velük ért egyet. Kategorikusan le kell szögeznünk, hogy tévedtek. Ha alaposan tanulmányozzuk Gorkij cikkeinek és felszólalásainak a tartalmát, felfoghatjuk igazi értelmüket. Épp a *Beszélgetés a fiatalokkal* című írásában, amelyről azt állították, hogy csupán az élet pozitívumainak a tükrözését hirdeti, szükségesnek tartotta Gorkij annak a megemlítését, hogy ismert irodalmárainknak szemükre lehetne vetni, „hogyan mehettek el tizenhat éves tevékenységük során vakon és süketen egész sereg rendkívül érdekes jelenség mellett”, amilyen például „a vallásos érzések felélénkülése” vagy „a mai »vándormadár«, aki kártékonyabb élősködő a régi világ csavargójánál”.²⁷

Nem, Gorkij nem a lakkozás híve volt. Azt tanította, hogy híven kell ábrázolni a valóságot, az ellentétek harcában, a fejlődésben, a holnapunkhoz vezető, mindenben diadalmaskodó új tendenciákkal együtt. Azokban az években különben is kevés olyan irodalmár akadt, aki a szépelgés hasznossága mellett szállt síkra, s ezeknek a próbálkozásai is igen határozott ellenállásba ütköztek. Mikor a kritikusok arról beszéltek, hogy a szocialista realizmust optimista életfelfogás jellemzi, többnyire azt is hangsúlyozták: nem azt jelenti ez az optimizmus, hogy hunyjuk be szemünket az élet árnyoldalai előtt. A szocialista realizmus optimizmusa, mint J. Dobin helyesen rámutatott, „megrettenés nélkül látja a hallatlan nehézségeket, a számtalan áldozatot, az olykor súlyos vereségeket. A vereségek a győzelem felé törnek utat, a visszavonulásban a támadás készül, az elesett százak helyébe ezer meg ezer új harcos lép.”²⁸

²⁴ M. GORKIJ Művei. 19. köt. Bp. 1964. 331.

²⁵ Уо. 404.

²⁶ А. Фадеев: Литература и жизнь. М. 1939. 96.

²⁷ M. GORKIJ Művei. 19. köt. Bp. 1964. 417., 418.

²⁸ Сборник «В спорах...» 73.

Heves viták lángoltak fel a szocialista realizmus „stílusával” kapcsolatban is. A formalisták a realizmust tudvalevőleg művészi *stílusnak* tekintették, amely képeit a mindennapi életben látottakkal pontos összhangban építette fel, s amelyet az objektív elbeszélés, az érzelmileg semleges nyelv jellemzett. Lényegében a RAPP teoretikusai is egyetértettek a realizmusnak ezzel a megfogalmazásával; az ő szemükben a stílus „a művészi módszer realizációja” volt. Rappista korában például Fagyjev nagy együttérzéssel idézte Flaubert szavait: „Úgy kell kezelni az embereket, mint a masztodonokat vagy krokodilokat. Nyilván nem lehet felháborodni egyiknek a szarvain, másinak az állkapcsain. Mutassák be őket, tömjék ki, tegyék spirituszba — és kész. De ne mondjanak róluk erkölcsi ítéleteket.”²⁹ Valójában természetesen Fagyjev is, Solohov is, egyéb rappista írók is szívük vérével írtak hőseikről, átérzéssel és izgalommal, olvasóikat örvendezésre és elkeseredésre, méltatlankodásra és felháborodásra készítve. Nyilván ez tette lehetővé, hogy Fagyjev már a szocialista realizmus problémáival foglalkozó első cikkében revízió alá tudta venni a stílusra vonatkozó elméleti felfogását. „Mennél hamarabb szakítanunk kell — írta — a realizmus, a romantika, a naturalizmus professzori felfogásával, amely a külső, formai jegyekre épül.” Mint kifejtette, Marx, Engels és Lenin számára a művészet realizmusa nem a jelenségek felületének pontos ábrázolását jelenti, hanem az objektív történelmi igazság tükrözését, a valóság lényeges aspektusainak a feltárását — ehhez pedig a gondolat merész röptére, forradalmi hévre van szükségünk, tudnunk kell álmodozni, a jövőbe nézni. Ezen az alapon Swift, noha fantasztikus külsőségekbe burkolva ábrázolta osztályának valóságos, történelmi ellenségeit és barátait; Shakespeare, noha műveiben látomások is szerepelnek, valamint Puskin, Lermontov, Gribojedov, Szaltikov-Scedrin, Gogol, Dickens, Heine, Tolsztoj, London, Stendhal, Balzac, Flaubert „a múlt nagy *realistái* voltak, mivel minden társadalmi és egyéni különbözőségük ellenére kisebb-nagyobb mértékben közeledtek az objektív történelmi igazsághoz”.³⁰

Ez a realizmusnak akkoriban újszerű felfogása volt, megvesztegetően meggyőző és átfogó felfogás. De bármilyen nagy volt Fagyjev cikkének a hatása, a régi elképzelések is természetesen felmerültek a vitában. „A szocialista realizmus — hangoztatta kategorikusan I. Nuszinov — osztályszempontból egységes, szociálisan önálló egésznek alkotó irányzat. Egységes stílusról van itt szó.”³¹ Kirpotyinnak a Szovjet Írók Szövetsége szervező bizottsága első kibővített plénümán elhangzott előadásában szintén szerepet kapott valami hasonló tendencia. Az előadó elismerte, hogy a szocialista realizmus az irodalmi stílusok változatosságát igényli, de mégis azt bizonygatta, hogy a szimbólumok alkalmazása nem fér össze a realizmussal, hogy az allegória elfogadhatatlan a realista művészet számára, hogy Visnyevszkij *Optimista tragédiájában* a hősök ábrázolásának módja ellentétben áll a szocialista realizmus követelményeivel — stb.

Mégis csak megjelentek tehát a realista stílus bizonyos kánonai. Bármennyire igyekeztek szabaddá és tágassá tenni ezeket, mégis sok kritikus úgy

²⁹ А. Фадеев: За художника материалиста-диалектика. ЛАПМ, М.—Л. 1931. 5—6.

³⁰ А. Фадеев: Старое и новое. Лит. Газ., 11 ноября 1932 года.

³¹ И. Нусинов: Проблема мировоззрения и метода. Лит. Критик, 1934. № 2. 141.

értelmezte az élet igazságának a megmutatását, hogy a műalkotás közvetlenül feljeljen meg a valóságnak.

Az ilyen kritikusok közé tartozott V. Jermilov is, aki azzal a tétellel állott elő, hogy a szocialista realizmus egységes stílusa nem egyéb, mint életünknek a stílusa.³² N. Oruzsejnyikov nem minden alap nélkül jegyezte meg *A szocialista realizmus a folyóiratok kritikai rovatában* c. szemléjében, hogy Jermilov nézetei mögött az az elképzelés áll, miszerint „a körülöttünk zajló életet egységes stílusjegyekre lehet visszavezetni”³³ — pedig valójában nem így van. Hozzátehetjük, hogy a művészet stílusának az élet stílusával való azonosítása teljesen figyelmen kívül hagyta a művészet sajátosságát. Egyes kritikusok azonban mégsem tudtak könnyen megválni az irodalom és a művészet egységes stílusáról beléjük rögződött felfogástól, annak a megszokott elképzelésétől, hogy milyennek kell lennie a realizmusnak.

Természetesen menekülni kellett ettől a naturalista „realizmustól”, s a menekülés útját egyes írók abban keresték, hogy általában tagadták a realizmust. „A klasszikusok főleg arra tanítanak, hogy az irodalom központi irányvonala nem realista. Homérosztól Dantén, Shakespeare-en át Balzacig, Gogolig, Dosztojevszkijig, a fiatal Gorkijig nyúlik a túlzó, a realitás fölé emelkedő stílus”³⁴ — hirdette Visnyevszkij, aki szerint „a művészet központi irányvonala nem az lesz, amelyet most realistának neveznek”. Visnyevszkij tehát Balzac, Gogol, Shakespeare mögé „bújt”, akik nem szoríthatók bele a realizmus vulgáris értelmezésébe, de mégis nagy realisták voltak. Más-képpen járt el I. Szelvinszkij: ő mint költő a realizmust rendkívül termékeny módszernek minősítette „a próza számára”, viszont összeférhetetlennek a költészettel, kivált a drámai költészettel; hiszen ha „versben beszélő osztag- és hadosztályparancsnokok járkálnak a színpadon”, az már nem realizmus, hanem szimbolika, amely „mindig irreális”. „A realizmus az evidencia. Az evidencia azonban nem mindig egyenértékű az igazsággal” — mondotta Szelvinszkij, s azt bizonygatta, hogy „a művészetnek joga van rá, hogy paradoxonokon keresztül vezessen el bennünket a lét törvényeinek megértéséhez”.³⁵

Könnyen felismerhetjük, hogy Visnyevszkij is, Szelvinszkij is összecserélte a realizmust a naturalizmussal, érveik ezért nem a realizmust sújtották, hanem csak annak naturalista értelmezését. Ez az értelmezés azonban a vita folyamán teljesen csődbe került.

„A meglevőnek pontos ábrázolása csak annyiban érdekünk, amennyiben szükségünk van rá mindannak a mélyebb és világosabb megértéséhez, amit ki kell irtanunk, meg amit meg kell teremtenünk”³⁶ — mondta Gorkij.

„Ha a realizmust a valóság puszta fényképezésének minősítjük, ezzel egyszerűen elszakítjuk magától a művészettől, hiszen a művészetben nem az egyszerű fényképezés, azonosítás útján érjük el az élet igazságának feltárását” — hangoztatta A. Szurkov. Hiszen Shakespeare hősei időmértékes, sőt néhol rímes sorokban beszélnek, tragédiáiban kísértetek, boszorkányok is szerepelnek, de Shakespeare azért mégis nagy realista, mivel a művészetben

³² В. Ермаков: Стиль искусства и стиль жизни. Красная Новь, 1933. № 6. 167.

³³ Книга и Пролетарская Революция, 1933. № 8. 29.

³⁴ Советское Искусство, 26 января 1933 года.

³⁵ Уо.

³⁶ М. Горький: Собр. соч., 296.

„nem az eljárás valamilyen részletmozzanata, bár lényeges mozzanata, hanem a művészi képek tartalma”³⁷ a döntő.

V. Percov *Az idő nagyítója és a valóság hű ábrázolása* c. cikkében nyomós érvekkel bizonyította, hogy a szocialista realista művészetben van helye a túlzásnak, fantasztikumnak, szimbólumnak és más efféle ábrázolásmódnak. „Kísértet járja be Európát — a kommunizmus kísértete. Nem romantizmus ez? — kérdezte gúnyosan a kritikus. — „Elvégre Marx metaforája elszakad a valóságtól, a testetlen szellemek világából veszi a hasonlatot egy reális tény ábrázolására! De bár az adott tény eltúlzott ábrázolásához, fantasztikumhoz folyamodik ez a metafora, mégis megragadja a valóság tendenciáját.”³⁸

Gorkij, Fagyejev, Szurkov és más írók a realizmusnak *stílus* gyanánt való értelmezésével határozottan szembeállították a realizmust mint a valóság művészi megismerésének módszerét, amely lehetővé teszi az írók számára, hogy azonos ideológiai alapon állva, de különböző „stílus-kódokban” ábrázolják az életet, konkrét feladataiknak, tehetségük természetének stb. megfelelően. „Ne zárkózzunk be normáink közé. Ne alkossunk idő előtt szabályokat. Ne folytassanak a költők (Tregyjakovszkij és Szumarokov módjára) komikus vitákat arról, hogy kinek a költészeti vezérelvei okszerűbbek. Szabad alkotómunkára van szükség”³⁹ — hangoztatta Lunacsarszkij. Rámutatott, hogy „a szocialista realizmus egész irányzat, amely uralkodni fog egy bizonyos korszakban . . . , de az olyan irányzatok, mint a realizmus, a klasszicizmus, a romantika, igen változatos stílusokat foglaltak magukban”.⁴⁰

5.

A szocialista művészet stílusáról folyó vitával szoros kapcsolatban tisztázódott a szocialista forradalmi romantikának vagy — ahogy másképpen mondták — a „vörös romantizmusnak” kérdése is.

A rappisták, mint tudjuk, eleve elvetették a romantizmust és a romantikát, amelyeket azonosítottak egymással, és „a többé-kevésbé következetes idealizmus” irodalmi és művészeti módszerének tekintettek; a romantikus alkotó ugyanis — mondták — az álmodozásból indul ki, az pedig nem anyagi, hanem szellemi jelenség. A művészet romantizmusa e felfogás értelmében mindig a „felemelő ámitás” módszere, „a valóság eltorzításának, misztifikálásának” a módszere volt. A proletár realizmusnak, a rappisták büszke kijelentése szerint, „nincs szüksége semmiféle romantikus elemre, sőt, esküdt ellensége ezeknek”.⁴¹ A RAPP megszüntetése után is éltek még ilyen nézetek, még a forradalmi romantizmusnak a jellegéről és természetéről is.

A vitázók többsége azonban lelkesen kiállt amellett, hogy a művésznek joga van a felfedezések, merész vállalkozások hevétől fűtött romantikára, amely a jövő, a holnap felé mutat. Gorkij is következetesen a forradalmi romantika védelmezői mellett állott. Amikor a párt vezetésével új világot építő szovjet emberek mindennapjainak nagyszerű munkájáról beszélt, arról a hősről, „akit osztályának kollektív hősiessége teremt meg, s aki még nem

³⁷ Октябрь, 1933. № 6. 179.

³⁸ Знамя, 1933. № 3. 181—182.

³⁹ Лит. Критик, 1933. № 1. 55.

⁴⁰ Уо. 52.

⁴¹ А. Фадеев: За художника... 83.

kapott méltó megvilágítást az irodalomban”, ezt tanácsolta az íróknak: „Ha a realizmus eljárásai gátolják Önöket abban, hogy korunk hőseit olyan megvilágításban ábrázolják, amelyet megérdemelt, akkor keressenek, dolgozzanak ki más eljárásokat.”⁴²

A forradalmi romantika szenvedélyes híveként emelt szót P. Rozskov. Nem érte be a romantikát védelmező újságcikkekkel, külön kis kötetet is adott ki *Van-e szükségünk romantikára?* címmel. „Álmodozni akarok” — csatlakozott Rozskov véleményéhez a Sturm c. szamarai folyóirat hasábjain A. Kuznyecov.

A romantika hívei meggyőző érvekkel bizonyították, hogy a művészeti romanticizmust nem szabad azonosítani a filozófiai idealizmussal. Rámutatnak, hogy az álmodozás művészi kifejezése idealista jellegű is, materialista jellegű is lehet, aszerint, hogy milyen ez az álmodozás; esetleg akkor is haladó, forradalmi jellegű lehet, ha a jövőbe irányuló idealista törekvéseket fejez ki, (például az utópista szocialisták vagy a *Mit tegyünk?* c. regényében Csernisevszkij álmodozása). „A színes, érzékletes, vonzó romantika — fejtegette Kuznyecov — egyáltalán nem a halódó ideológia speciális formája, amint ezt sokan hiszik. A nyárspolgár köznapi józanságában, számíttatásában és óvatos fukarságában egy csepp sincs abból a mély romantikából, amely például a Kommunista Kiáltványt áthatja . . .”⁴³

De mi a forradalmi romantika helye, szerepe a szocialista realizmusban? Erre nézve megoszlottak a vélemények. J. Uszijevis (*Van-e szükségünk kispolgári romanticizmusra?*, Lityeraternaja Gazeta, 1932. aug. 17.), N. Pliszko és F. Levin (*A burzsoá irodalomtudomány fogságában*, Lityeraternaja Gazeta, 1932. aug. 23.) azt bizonygatták, hogy a szocialista realizmusnak semmi köze sincs a *romanticizmushoz* mint a művészi alkotás *módszeréhez*, bár magában foglalja a *romantikát*, amely a szocializmusért folyó harc hevét fejezi ki.

Ezt a gondolatot néhány kritikus azzal a téves feltevessel kapcsolta össze, hogy a szovjet művész eszménye még nem testesült meg teljesen a valóságban, s hogy az álmodozás — jellegétől függetlenül — csak a kispolgári, anarchistáskodó ideológusokra jellemző. Természetesen helyesebb álláspontot foglaltak el azok a kritikusok, akik ezt mondták: mi a legszebb életnek tartjuk a mienket, de még jobbnak szeretnénk látni; aki mindennel meg van elégedve, az nem igyekszik előbbre haladni, abból hiányzik a forradalmi romantika, amely a jelennél szebb jövőbe tör. A jövő felé való törekvésnek pedig azon is meg kell látszania, hogyan közelít az író a valóság jelenségeihez, milyen módszerrel vizsgálja és általánosítja őket. Ezt a helyes gondolatot azonban Rozskov és fegyvertársai úgy fejtették ki, hogy az derült ki belőle, mintha a szocialista realizmus módszere nem volna belsőleg egységes, hanem „két alkotórész”, két módszer, a realizmus és a romanticizmus egyesítésének eredménye volna. Némely ellenfelükhöz hasonlóan ők is azonosították akkor a romanticizmust a romantikával, a módszert a stílussal. Általában azt kell mondanunk, hogy 1932–1934 között elég elvontan folytak a viták a forradalmi romantikáról és a romanticizmusról. A vita erős skolasztikus színezete az indulatossággal párosulva azt eredményezte, hogy a polémia lényege gyakran még a beavatottak számára is homályos maradt. „De ebben a homályban — állapította meg Szurkov — mégis csak meg lehet találni a meghatározások bizonyos kör-

⁴² М. Горький: Собр. соч.... 296.

⁴³ Илтурм, 1932. № 8–9. 99.

vonalaait. Látni belőlük, hogy a realizmus nyugodt stílus, a romanticizmus pedig emocionálisabb, s hogy a romanticizmus a pátosz, a heroizmus, a jövőbe látás.”⁴⁴

A zajos viták eredményeképpen a forradalmi romantikának mint a szocialista realizmus egyik *stílusának* alkalmazására való jogot addigi ellenfelei közül is sokan elismerték, de nem mondhatjuk, hogy ez összebékítette volna a vitázó feleket.

* * *

A szocialista realizmusról 1932—34 között folyt vita természetesen nem oldhatta meg valamennyi felmerült problémát, de így is pozitív szerepet játszott általában a szovjet irodalom és különösen az irodalomelmélet fejlődésében. A vitában komoly vereséget szenvedtek az irodalomra és művészetre vonatkozó vulgáris szociológiai és formalista nézetek. A heves összetűzések eredményeképpen egyúttal kialakult egy bizonyos elképzelés a szocialista realizmusról mint a szovjet irodalom alapvető művészi módszeréről és ennek a módszernek legfontosabb sajátosságairól.

A Szovjet Írók Szövetsége szervező bizottságának harmadik plénuma ezért a vita tanulságait összegezve ki tudta dolgozni a Szövetség szervezeti szabályzata tervezetének elméleti részét. Ebben többek között megállapította, hogy „a szocialista realizmus, a szovjet szépirodalomnak és irodalmi kritikának alapvető módszere, azt követeli a művésztől, hogy híven és történelmileg konkrétan ábrázolja a valóságot, forradalmi fejlődésében. A művészi ábrázolás hűségét és történelmi konkrétságát össze kell kapcsolni a dolgozók szocialista szellemű ideológiai átformálásával és nevelésével. A szocialista realizmus kivételes lehetőséget biztosít a művészi alkotómunkának az alkotó kezdeményezés érvényesítésére, változatos formák, stílusok, műfajok választására.”⁴⁵

Mint tudjuk, a szovjet írók I. Össz-szövetségi Kongresszusa később jelentéktelen módosításokkal elfogadta ezeket a megfogalmazásokat.

A burzsoá kritika azt hazudja, hogy a szocialista realizmust a kongresszuson a kommunista párt direktívájaként „ráerőltették” a szovjet írókra, s ezért egyikük sem „merte” vitatni helyességét. Természetes, hogy a párt nem maradt tétlen, amikor a szovjet irodalom művészi módszerének a tisztázásáról volt szó. Azonban nem valamilyen direktívák kiadásának a következménye az, hogy a szocialista realizmus gyökeret vert a szovjet irodalomban, és az írók elismerték alapvető művészi módszerüknek. Ideje már, hogy ellenségeinknek és a gyógyíthatatlan ostobáknak hagyjuk az ilyen meséket. Elég áttanulmányozni a kongresszust megelőző vita anyagait, hogy a rágalmozók állításai szappanbuborék gyanánt pukkanjanak szét. Valóban szabad volt ez a vita; a legkülönbözőbb vélemények hangzottak el az alkotómunka kérdéseiről, különböző nézetek kereszteződtek. És ha azok a nézetek diadalmaskodtak, amelyek a Szovjet Írók Szövetsége szervezeti szabályzatába bekerültek, ez azért történt, mert ezek megfeleltek a szovjet irodalom művészi gyakorlatának, összhangban álltak a szovjet íróknak azzal a törekvésével, hogy dolgozó népüket szolgálják, amely kommunista pártjának vezetésével új világot épít.

⁴⁴ Октябрь, 1933. № 6. 181.

⁴⁵ Правда, 6 мая 1934 года.

A mondottakból természetesen nem következik, hogy a szocialista realizmusnak az 1932—1934 közötti vitában kialakult értelmezése a továbbiak során változatlan maradt. Az azóta eltelt idő alatt a szocialista realizmus mint eleven, fejlődő jelenség jobban elmélyült, új vonásokkal és színekkel gazdagodott. Irodalomelméletünk sem áll egy helyben.

Lehet, hogy magának a vitának egyes résztvevői is naivnak érzik most akkori nézeteltéréseiket, túlságosan sematikusnak és egyszerűnek akkori állásfoglalásukat. De épp azért nem feledkezhetünk meg a kongresszust megelőző vitáról, mert a szocialista realizmus elméletének megalkotása terén nagyszabású kollektív munka megindulását jelentette, amely folytatódott a szovjet írók I. kongresszusán és utána is.

(Fordította: Kövendi Dénes)

A szocialista realizmus a művészet egyetemes fejlődésének új szakasza

Meglehetősen elterjedt nézet, hogy a szocialista realizmus fogalma a személyi kultusz önkényes fikciója, Zsdanov és Sztálin agyszüleménye. A tények viszont azt bizonyítják, hogy a szocialista realizmus egyáltalán nem valamilyen tartalmatlan fogalom, hogy ez a terminus ma már vitathatatlanul eggyé vált sok egyetemes hírnévű író, festő, filmrendező és szobrász alkotásával. Ezek a művek nemcsak kitörölhetetlenek a művészet legrangosabb alkotásai közül, hanem egyszersmind korunk művészetének új törvényeit alkotják és új távlatait teremtik meg. A szocialista realizmus fogalma nemcsak a szocialista művészet múltját fedi, hanem művészetünk jelenét és holnapját meghatározó általános törvényeit is.

Három évtizeddel ezelőtt, egy esztendővel a szocialista realizmust alap-törvénnyé avató kongresszus után, Gorkij elpanaszolta, hogy „a szocialista realizmusról sokat írtak és írnak, de egységes és világos szemlélet nincs”.¹ Ma sem állíthatjuk, hogy minden tekintetben tisztázódtak a szocialista realizmus legalapvetőbb elméleti kérdései. Ez részben természetes is, hiszen ez történeti, fejlődő jelenség, s új vonásai az elméleti megfogalmazásokat is megmásítják. Vannak hosszabb távon érvényes művészi elvek, vannak rövidebb történeti időszakra szabottak. A szocialista realizmus elmélete nem lehet merev dogmák gyűjteménye, mert ha ilyenné válnék, szembekerülne a művészet fejlődésével. Volt ilyen tendencia a személyi kultusz éveiben. Erre utalt Scserbina a moszkvai realizmus-vitán: „A szocialista realista módszer fogalmát, születése első napjától, elvonatkoztatták életadó alapjaitól, így labilis, ingatag tézissé vált, s megszűnt az irodalom tapasztalatainak egyenes következtetése lenni. Természetesen minden általánosítás bizonyos mértékben a konkrét anyagtól való elvonatkoztatással jár, azonban a szocialista realista módszert — amelyet a művészi megismerés és megtestesítés lelkének tekintünk — mesterséges módon leválasztották a művészet élő testéről, s látszatszerű, megfoghatatlan dologgá deformálták”.² Ilyen ferdtések és torzítások akkor következhetnek be, amikor a művészetszemlélet nem nyugszik biztos alapokon, és nem eléggé rugalmas ahhoz, hogy követni tudja a művészet fejlődéséből adódó új törvények kialakulását.

A marxista esztétikában és irodalomelméletben folyó újabb viták során már közelebb kerültünk a szocialista realizmus általános problémáinak tisztázásához. A következőkben a viták tanulságai alapján foglalkozunk a szocialista realizmus néhány fontos problémájával.

¹ М. Горький: Собрание сочинений в 30 томах. Т. 30. 381.

² В. Щербина: О социалистическом реализме. Вопросы Литературы, 1957. № 4.

A szocialista forradalom győzelme után az új kultúra és az új művészet létrejöttének szükségességét senki sem vitatta. Ami viszont az új művészet feltételeinek és távlatainak megteremtését illette, a nézetek erősen megoszlottak. A proletkult mozgalma Bogdanovval az élén egy olyan koncepcióval lépett fel, amely szerint a proletariátusnak nincs mit tanulnia a polgári művésztől, új, azaz proletár művészetet kell teremtenie, függetlenül a hagyományoktól, mert azok a kizsákmányoló osztályok termékei. Lenin a leghatározottabban fellépett e koncepció ellen, és kifejtette nézetét a hagyomány szerepéről és helyéről az épülő szocialista kultúrában. Leninnek ezt a tanítását sokszor félreértették és félremagyarázták. A 20-as évek elején a trockisták tagadták, hogy a proletariátus meg tudja teremteni a maga kultúráját. A. Voronszkij, aki pedig jelentős szerepet játszott az új irodalom megszervezésében, azt írta, hogy „Proletár művészet nincsen és nem is lehet, amíg a régi kultúra és a régi művészet elsajátításának feladata áll előttünk”.³ A szovjet művészet kezdeti eredményeiben sem látott semmi újat: „Az, amit proletár művészetnek nevezünk, mindenekelőtt művészet”.⁴ Hasonlóak voltak Trockij nézetei is. Ezekkel a szélsőséges nézetekkel szemben foglalt állást Lunacsarszkij. Ő magáévá tette az emberi kultúra hagyományainak megőrzéséről szóló lenini tanítást, meglátta, meg is védte a tradicionalista felfogással szemben a szocialista művészet új vonásait. Erről tanúskodnak ez idő tájt írt cikkei és tanulmányai, amelyekben a szocialista társadalom életének korszerű ábrázolása mellett szállt síkra. Tudta, hogy a művészet fejlődése a művészi kifejező eszközök újítását is megköveteli, s hogy olykor még a valóság művészi „deformálása” is indokolt lehet.⁵

A következő időszakban a szovjet esztétikusok, irodalom- és művészet-teoretikusok arra törekedtek, hogy a szovjet irodalom és művészet egy évtizedes útjának eredményeit általánosítsák és megállapítsák a szovjet irodalom főbb törvényszerűségeit. A legkülönbébb fogalmakat javasolták e célra. E fogalmak között a „realizmus” is sokféle jelzővel ellátva szerepelt. Végül 1932-ben a szocialista realizmus fogalma állandósodott, s két évvel később már befoglalták a Szovjet Írószövetség alapszabályzatába.

A szocialista realizmus fogalmának bevezetése után az írók, művészek, esztétikusok, kritikusok annak értelmezésére fordították figyelmüket. Mint-hogy a fogalom jelzős részének jelentése magától értetődőnek tűnt, a marxista esztétika és irodalomelmélet munkásait mindenekelőtt a realizmus terminus eredete, története és értelme kezdte foglalkoztatni. Így került a realizmus fogalma a marxista esztétika középpontjába. Egyre nagyobb szenvedéllyel és mind számottevőbb tudományos apparátussal láttak hozzá a múlt század realista művészeti hagyományainak feltárásához, tanulságainak elméleti megfogalmazásához. Ennek következtében Balzac, Stendhal, Puskin, Tolsztoj művei, illetve a művészetről elmélkedő írásaik kerültek a kutatások középpontjába. Nem telt sok időbe, s az olvasók rendelkezésére álltak a francia realisták, írók és teoretikusok cikkei, tanulmányai, emlékezései. Hasonlóképpen vonzotta ekkor a marxista művészetteoretikusokat az orosz forradalmi

³ Красная Новь, 1923. № 7.

⁴ Уо.

⁵ Idézi: В. Щербина: Актуальные вопросы современного литературоведения. М. 1961. 192–193.

demokraták kritikai és esztétikai öröksége. 1933-ban Lifsic szerkesztésében kiadták Marx és Engels *A művészetről és irodalomról* c. kötetet. A realizmus fogalmát és művészetét érintő megállapításaik és megnyilatkozásaik bekerültek a köztudatba. Közben azonban ezeket az értékes és fontos megállapításokat egyre inkább elvonatkoztatták történeti összefüggéseiktől.

A realizmus kérdésének ilyen fokozott és részletekbe menő tanulmányozása lassanként odavezetett, hogy az esztétikában, az irodalomtudományban a szocialista realizmus kifejezésből a realizmus kategória lassanként kivált és önállósodott. Ennek az lett a következménye, hogy a szocialista realizmus fölé, amely a művészet korszerű törekvéseit volt hivatva jelölni, az absztrahált és misztifikált realizmus fogalmával sikerült becsempészni a művészetbe egy konzervatív művészi szemléletet. A realizmus fogalmának történeti gyökereit elsovasztották és a művészet történetének örök jelenségévé avatták. Azonosult a humanizmussal, az igazsággal, a haladással és a művészet értékmérő eszközévé, érték kategóriává változott. A realizmussal egyúttal a művészi visszatükrözés igazságát, pontosabban a valóság adekvát ábrázolását is jelölték, s így végül is a művészet fogalmával vált egyenrangúvá. Ezt a fejlődést betetőzte a nagyrealizmus koncepció, később pedig a realizmus — irrealizmus, illetve a realizmus — antirealizmus doktrína megjelenése.

A fő hiba tehát az volt, hogy a marxista esztétikusok és kritikusok nem a szocialista művészet új vonásainak megvilágítására törekedtek, hanem mind szorgalmasabban kezdték kutatgatni a „realizmus” tradícióinak nyomát a szovjet irodalomban, és az ilyen hagyományokat követő és ápoló művészet normáit tették a szocialista realista művészet kritériumává. Ez a tradicionista tendencia, amely a marxista igényű esztétikában az idők folyamán meg lehetőségen mélyen meggyökeresedett, tulajdonképpen az egyre változó, gazdagodó, mind bonyolultabbá váló személyi, társadalmi viszonyoknak, a szocialista ember új lelki, érzelmi vonásainak művészi visszatükrözésére hivatott eszközök körét a polgári realizmus művészetéből kikövetkeztetett stílustípus eszközeinek körére korlátozta. Ezzel járt együtt, hogy a szocialista realizmus fő áramát, a formai lehetőségek típusát Gorkij, Fagyeev, Solohov és mások művészetének jegyeivel határozták meg, illetve az ő művészetükből is csak azokat az elemeket értékelték, amelyek egybevágtak a XIX. századi realizmus formai hagyományaival. Sőt fokozatosan létrejött egy Gorkij-központú szocialista realizmus-koncepció. Nyilvánvaló volt ugyanis, hogy Gorkij alkotásaiban fejeződtek ki leginkább a realizmus művészetének esztétikai elvei, főleg a forma tekintetében. Őt tekintették — joggal — a múlt század nagy hagyományait és az új kor művészetét összekötő kapocsnak. Ettől kezdve találkoznunk olyan, mind egyoldalúbb törekvésekkel, amelyek szerint a szocialista realizmus elméletét főképpen Gorkij művészetének vívmányaira, illetve, az esetek többségében *Az anya* című regényéből általánosított esztétikai elvekre alapozzák. Ismert tény, hogy Gorkijnak nincs a szovjet valóságot ábrázoló irodalmi műve. Van ugyan néhány jó karcolata e témakörből, de nagyobb művei még a szocializmus építésének korszakában is a múltból merítették témájukat. A szocialista realizmus teoretikusai nemcsak Gorkij művészetét eszményítették egyoldalúan, hanem esztétikai nézeteit is abszolutizálták, s az írókról, műalkotásokról tett kijelentéseit törvényerőre emelték. Rimbaud, Verlaine, Joyce, Proust, Dosztojevszkij, Jeszenyin, Panfjorov és mások művészetét, az olyan irodalmi irányzatokat, mint a futurizmus, a szimbolizmus stb., teljesen Gorkij szellemi és művészi attitűdjének, esztétikai ízlésének alapján ítélték meg.

Történelemhamisítás lenne mindezt Gorkij személyi intencióival magyarázni. Az igazság egyszerűen az, hogy Gorkij hagyatékát is esztétikai, irodalomelméleti preconcepciókhoz idomították hozzá. Feledésbe taszították értékes elemzéseit, meghatározásait és ítéleteit közül mindazt, amit „ingadozásai” számlájára írhattak. Elhallgatták például Majakovszkijra vonatkozó véleményét, valamint a Szerapion testvérekkel kapcsolatos álláspontját. Műveinek az 50-es években megjelent 30 kötetes gyűjteményes kiadásában hiába kutatnánk e „téves” nézeteket tartalmazó írásai után. Vagyis Gorkij személy szerint nem tehet arról, hogy a művészetben kivívott tekintélyét az övétől idegen szemlélet alátámasztására használták fel. Már életében élénken tiltakozott minden olyan törekvés ellen, amely megdicsőítését célozta. Példásan bizonyítja ezt a szovjet írók első kongresszusán elhangzott beszéde, melyet ezekkel a szavakkal kezdett: „Tisztelt elvtársak, úgy tűnik nekem, hogy itt túlzottan gyakran ejtik ki Gorkij nevét olyan mértani jelzők kíséretében, mint nagy, magas, hosszú stb. Nem gondolják, hogy egy ember túlzott hangsúlyozása és kiemelése mások nagyságát és jelentőségét árnyékolja be?”⁶

Gorkij művészetének kanonizálása is a szocialista realizmus hagyományainak a múlt századi realizmusra való szűkítését segítette elő. Igaz, újra meg újra hivatkoztak Lenin hagyomány-értelmezésére is. Lenin a hagyomány jelentőségét akkor hangsúlyozta különösen, amikor azzal vádolták a bolsevikokat, hogy semmi közük a nemzeti élethez, illetve, amikor a forradalom után olyan szélsőséges nézetek bukkantak fel, amelyek nihilista módon viszonyultak *minden* hagyományhoz. A szocialista realizmus elméletének története azt mutatja, hogy sokan tendenciózusan elferdítették Lenin dialektikus felfogását és egy hamis tradicionalista szemlélet megalapozásához használták fel.

Már az első szovjet írókongresszuson számos olyan előadás hangzott el, melyekben írók, költők a hagyományok hamis értelmezése ellen emelték fel szavukat. Ehrenburg például kifejtette, hogy „A múlt század nagy írói reánk hagyták tapasztalatukat... E tapasztalat tanulmányozását azonban minálunk utánzás helyettesíti. Ebből fakad az epigonság, így jelenhetnek meg olyan regények vagy elbeszélések, amelyek vakon utánozzák a régi naturalista regényírás módszerét”.⁷ Idézhetjük Fagyejevet is, aki még ennél is határozottabban ítélte el az emberiség értékes művészi hagyományainak torz felfogását. Téves az olyan felfogás, mondotta, „mintha a szovjet irodalom a múltnak csak a realista művészetét örökölné... a szovjet irodalom határozottan öröklí mindazt a haladót és progresszívet, amelyet az emberiség teremtett elmúlt fejlődésében”.⁸ Mindazonáltal sok kritikus és esztétikus még manapság is hajtogatja azt a sztereotíp művészeti elvet, amely általában a hagyománykövetését és kiváltképpen a realizmus örökségének folytatását és fejlesztését teszi a művészet főfeladatává. Ezzel a tradicionalista szemlélettel, akár akarják, akár nem, a művészet valóságtükrözésének történeti és időszakos problémáit homályosítják el. Elködösítik a szocialista realizmus aktuális, a jelenben is érvényes művészi programját. A tradicionalizmus elve ugyanis a szocialista realizmust a múlthoz köti, olyan retrospektív szemlélet ez, amely félreérti a művészet társadalmilag, történetileg meghatározott fejlődési törvényeit, nem emeli ki, nem kutatja, nem méltányolja az új művészet új esztétikai eredményeinek valódi, a mindenoldalú fejlődést feltételező értékeit.

⁶ М. Горький: Собр. соч.... Т. 27. 334.

⁷ I. EHRENBURG: Emberek, évek, életem. Bp. 1963. II. köt. 265.

⁸ А. Фадеев: За тридцать лет.

Az elmúlt korok művészi hagyományainak felhasználásáról értekező írások újabban nyomatékosan hangsúlyozzák a beszűkítő normák tarthatatlanságát. A kiszélesítésre irányuló lépések azonban elméletileg nem mindig következetesek. Így például Tyimofejev leszámol azzal a felfogással, amely a szocialista realizmust csupán a realizmus sarjadékának tekinti. Elképzelése szerint a realizmus nem stílus, hanem általánosabb jelenség — „alkotás-típus”⁹ amely a művészet történetében mindenütt megtalálható. A realizmus ellenpárjaként a romantikát is egyetemes alkotás-típussá változtatja, történelemfelettivé emeli és egyenrangúvá teszi a realizmussal. Tyimofejev eszmefuttatásának logikáját követve azonban a realizmus és romantika mellett hasonló alkotás-típusnak kellene tekintenünk a szimbolizmust, az expresszionizmust, a klasszicizmust stb. E szerint a szocialista realizmus fogalmában a realizmus-kategória feltételes jelentésűnek tekinthető, vagyis ugyanilyen joggal beszélhetünk szocialista romantikáról, szocialista szimbolizmusról, szocialista naturalizmusról, szocialista expresszionizmusról, sőt esetleg szocialista barokkról is. Tyimofejev óvakodik attól, hogy megtegye ezt a logikusnak látszó lépést.

A művészetünk hagyomány-eszményét szűkítő tendenciák közömbösítésére a marxista esztétikában a következő kérdések merültek fel, váltottak ki vitákat: vajon a szocialista realizmus (hangsúlyozzuk: most nem általában a realizmusról van szó) stílus-e, módszer-e, világnézet-e? Az a szemlélet, amely szerint a szocialista művészetet egységes stílus jellemzi, a szocialista művészet reális stílusgazdagságát szegényítette el és fejlődési lehetőségeit szűk korlátok közé szorította. Nem véletlen, hogy a szocialista realizmus sok-stílusosságának elve az irodalomtudományban meglevő dogmatizmus leküzdése során vált központi kérdéssé. A sok-stílusosság elvi, esztétikai megalapozását tartották szem előtt azok is, akik azt mondták, hogy a szocialista realizmus nem stílus, hanem módszer, s egy egységes módszeren belül több különböző stílus is kibontakozhat. A szovjet irodalomtudományban általánosan elterjedt az a szemlélet, mely szerint a módszer a művészi alkotás legáltalánosabb törvényeit határozza meg. A sok-stílusosság elvét azonban nem mindenki a módszer fogalmával alapozta meg. Ernst Fischer „magatartást” ért szocialista realizmuson: „Nem valami egységes stílus kialakításáról van itt szó, hanem egy új társadalmi tartalom művészi kifejezéséről. A szocialista realizmus nem *stílus*, hanem *magatartás*.”¹⁰ Fischer szerint a „magatartás” fogalma bizonyos tekintetben megegyezik a módszer fogalmával, noha attól eltérő értelmet is kaphat: „Definiálhatjuk a szocialista realizmust *módszerként* is, ha gondosan ügyelünk arra, hogy ezt a fogalmat ne fogjuk fel túlságosan szűk értelemben. Módszeren érthető kb. az, amit én magatartásnak nevezek — de érthető az a specifikus művészi és irodalmi módszer is, amellyel a művész dolgozik és amelynek segítségével saját stílusát kialakítja.”¹¹ Fischer tehát azért óvakodik a módszer fogalmától, mert félreérthető és szűkítő tendenciájú lehet. A szovjet kritikában sem sikerült megnyugtatóan tisztázni a módszer fogalmát. Az MSzMP Kulturális Elméleti Munkaközösségének vitaanyaga a következőket állapítja meg erről a kérdésről *A realizmus mint módszer* című fejezet konklúziójaképpen: „Nyilvánvaló, hogy ennek az elméletnek mindenekelőtt arra van szüksége, hogy művészettörténeti alkalmazása során ellenőrizték igazságait és

⁹ Л. Тимофеев: Советская литература. М. 1964. 60.

¹⁰ Е. FISCHER: A nélkülözhetetlen művészet. Bp. 1962. 99.

¹¹ Uo.

gazdagítsák ezeknek körét. Csak ilyen úton munkálható ki igazán ennek a teóriának egyik igen fontos terminusa, nevezetesen az, hogy mit ért a realizmuson mint módszeren. Az erre vonatkozó elméleti fejtegetések meglehetősen homályosak és túl általánosak. Ezek a megoldatlan problémák nemcsak ennek az elméletnek a történelmi alkalmazhatóságával szemben támasztanak fenn tartásokat, hanem közvetlenül a szocialista realizmus eszmei-művészi orientálásának kérdéseit is érintik.”¹² Más vélemények szerint a szocialista realizmus specifikuma csak a szocialista világnézet megjelenése a művészetben. Ezzel egyet is lehet érteni, de továbbra is feltárandó kérdés, hogy ennek milyen esztétikai előfeltételei, ill. következményei vannak.

Lengyelországban és Csehszlovákiában, sőt nálunk is olyan szemlélet alakult ki, hogy a szocialista realizmus fogalmában a realizmus szóval akarva, nem akarva a múlt századi realizmusra utalunk, s a művészet fejlődését tradicionalista irányba tereljük. Ezért azt javasolják, hogy ki kell hagyni a *realizmust* a szocialista realizmus fogalmából.¹³ A gyakorlat bizonyítja, hogy az ilyen aggodalmaknak reális alapjuk van. A szocialista realizmust valóban el kell határolni a múlt századi realizmustól és az abból elvont és misztifikált „általános” realizmus-fogalomtól. Mégis úgy véljük, a szocialista realizmus fogalma kialakult, hagyományos, egységes fogalom, melyet a marxista tudományosság egyértelműen a *szocialista mozgalom és a szocializmust építő társadalom művészetének, e művészet esztétikai sajátosságának stb. jelölésére alkalmaz.* Ehhez képest a szintén tudományos műszóként használt „szocialista művészet” „szocialista irodalom” stb. terminus mást jelent. Ezt a jelentését a *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből* című kötet előszavában Szabolics Miklós így határozza meg: „A szocialista irodalom története elsősorban a forradalmi munkásmozgalom közvetlen hatása alatt született művek, a kommunista eszmeiség jegyeit magukon hordozó művek története”.¹⁴ A *szocialista irodalom* ilyen fogalmának pontos történeti, művészi értelme és osztálytartalma van.

Az elmondottakból kiviláglik, hogy a szocialista realizmus körüli viták olykor realizmus vitákká alakultak, mivel a szocialista realizmus fogalomban a realizmus terminus léte determináló szerepet játszott. A marxista esztétikában zajló realizmus-vita tehát korántsem kizárólagosan fogalmi-, illetve egyszerű stílus-vita. A realizmus-vita közvetlenül érintette és befolyásolta a szocialista realista művészet új megfogalmazását. A realizmus terminus körüli régebbi és új vitákból is világossá vált, hogy ez a fogalom egyidejűleg a következő jelenségeket jelölte és jelöli: 1. a múlt századi polgári realizmust (Balzac, Stendhal, Tolsztoj stb. művészetét) és annak a XX. században még megjelölhető hajtásait (Roger Martin du Gard, Thomas Mann stb. művészetét). 2. a művészet történetében végighúzódo ábrázolás-tipológiai tendenciákat, 3. az adekvát művészi visszatükrözést, s végül 4. a realizmust egyszerűen a művészet fogalmával egyenlősítették. Voltaképpen a „realizmus” szó négy különböző fogalmat jelöl.

Ezeket a fogalmakat szinte következetesen összekeverték még a realizmus-fogalom tisztázását célzó vitákban is. A tisztázást ez máig is megnehezíti. Különösen azok a felfogások zavaróak, amelyek a szocialista realizmus kife-

¹² Társadalmi Szemle, 1965. 2. sz. 41.

¹³ MIKLÓS PÁL: A sokarcú realizmus (Világirodalmi Figyelő, 1963. 4. sz.) c. tanulmányában a külföldi viták logikus következményeinek elemzése alapján jut el ehhez a konklúzióhoz.

¹⁴ Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Bp. 1962. 7.

jezésben szereplő realizmus-szót önmagában, külön — a szocialista művésziség konkrét tendenciáitól függetlenül — próbálják szemantikailag értelmezni, és a szocialista realizmust egyszerűen az így értelmezett „realizmus” egyik válfajának tekintik. Az ilyen realizmus-fogalmakra az jellemző, hogy még legszélesebb esztétikai értelmezéseik szerint is csupán a múlt nagy alkotásaiból elvont közös stílus és egyéb vonásokat tartalmaznak, s ezek mércéjével mérik a minőségileg új művészeti jelenségek értékét. (Mondanunk sem kell, hogy a közös vonások kiemelésében rendszerint a szubjektív ízlésnek és bizonyos elméleti preconcepcióknak is szerepe van). Az esztétika akkor jár el helyesen, ha a fejlődést nem tekinti lezártnak, s fő értékkritériuma nem a múltban elért tőkély jegyeiből áll.

A zűrzavar elkerülése végett célszerű a különböző művészeti jelenségeket különböző és egyértelmű fogalmakkal jelölnünk. Ezért mi a múlt század és a XX. század elejének realista irányzatát röviden és tömören realizmusnak nevezzük. A felesleges félreértések elkerülése végett a realizmus szót nem használjuk a művészet ismeretelméleti meghatározásával kapcsolatban. Ebben az esetben csak *művészi megismerésről* vagy *művészi visszatükrözésről* beszélünk. A realizmus terminust nem alkalmazzuk a művészet fogalmának helyettesítésére. Végül a realizmus fogalmát nem fogadjuk el érték kategóriának.

A realizmus körüli viták, mint fentebb jeleztük, közvetlenül érintik a szocialista realizmus művészeti alapelveit. A fogalmi homály és bonyodalom, amely a realizmus kifejezést körülfogta, azt mutatja, hogy a szocialista realizmus fogalom kezdettől fogva nem volt szerencsés. Nem tulajdonítunk a fogalmaknak valamiféle természetfeletti erőt, de a fogalom három évtizedes múltja mégis arra enged következtetni, hogy e kategória bizonyos értelemben meghatározta a művészeti polémia irányát és tendenciáját. Noha a szocialista realizmus fogalmát nem tekintjük sikerültnek, mégsem vetjük el. E fogalomról azonban leválasztjuk mindazokat az értelmezéseket, magyarázatokat, amelyek művészetünk fejlődését, társadalmi hivatását, a szocialista embereszményért vívott harcát gáncsolják, akadályozzák, osztálytartalmát elhomályosítják. A szocialista realizmus fogalmát fejlődő és virágzó társadalmunk korszerű művészeti törekvései kifejezésének fogjuk fel.

Vita a szocialista realizmus és a XX. századi polgári művészet viszonyáról

A realizmus—antirealizmus, illetve a nagy-realizmus koncepció, a szocialista művészet tradicionalista orientálása a művészet fogalmát is eltorzította. Az antirealizmus fogalommal a XX. század művészetéből kiiktatnak egy sor jelentős művészt, alkotást, stílusirányzatot, amelyek jelenléte nélkül korunk művészete elképzelhetetlen. Erre a diszkriminációs célra használta fel az a koncepció a „dekadencia”, az „avantgardizmus”, a „formalizmus”, legújabbban a „modernizmus” s a szovjet irodalomtudományban a legutóbbi időben az „absztrakcionizmus” fogalmát. Ezekkel a fogalmakkal nem is csak egyes műveket, hanem egész stílusirányzatokat bélyegzett meg, a naturalizmustól az expresszionizmusig. Fogalomkörében ezek az irányzatok mind mint antirealista tendenciák, mint a bomlás, a hanyatlás, a dekadencia termékei és legfőbb kórokozói szerepeltek. A marxista esztétikában a XX. Kongresszus után kibontakozott vitákban egyre nyomatékosabban vetődött fel az a probléma, hogy nem lehet a XX. századi polgári művészet egészét, minden disz-

tinkció nélkül antirealistának és dekadensnek minősíteni. Egyesek ezt a törekvést a polgári művészetszemlélet feltétel nélküli elfogadásának tekintették.

Tavaly Prágában a dekadencia fogalomról folyó eszmecsere folyamán Sartre azt javasolta, hogy iktassuk ki a dekadencia fogalmát a marxista esztétikából.¹⁵ Fischer és mások nem fogadták el ezt a „tanácsot”. A dekadencia fogalmának meghatározásánál azonban rugalmasak voltak. Ernst Fischer a következő álláspontra helyezkedett: „A haldokló kapitalizmus, így határozta meg Lenin az imperializmust. De ez a haldoklás hosszú történeti folyamat, amellyel nem jár kötelezően együtt a művészet és az irodalom hanyatlása”.¹⁶ Fischer nem tagadja, hogy adott történelmi viszonyok között ne léphetne fel teljes művészi dekadencia. Ilyennek fogja fel például a római birodalom végét. Az újabb korban is vannak a sajátosan művészi dekadenciának jellegzetes példái. Ilyenekként említette Huysmanst és D’Annunziót. Leszögezte azonban, hogy „bátran ki kell mondanunk, ha az írók kimélet nélkül írják le a dekadenciát és ha morálisan leleplezik, akkor ez nem dekadencia”.¹⁷ Még félreérthetetlenebbül: „ne azt tekintjük dekadensnek, aki a dekadenciát ábrázolja, hanem azt, aki megelégszik vele”.¹⁸ Ezt a nagyon nyilvánvaló igazságot sajnos a polgári irodalom sok „marxista” kritikusa tévesztette szem elől.

A dekadencia fogalmának többfajta értelmezése közül legközkeletűbb volt az, amely szerint a dekadencia a züllött moralitást, a pesszimizmust, a társadalmi haladás és az emberi méltóság tagadását jelenti. Vagyis lényegében véve csak etikai kérdést láttak benne. A sok közül csak egy példát említünk. Elszberg Kafka *Az átváltozás* c. novellájában az ember dehumanizálását látta, s ennek alapján nyilvánította az író a dekadencia prototípusának. A művészet a morális dekadenciát rendszerint azért ábrázolja, hogy leleplezze, hogy „tükört tartson mintegy a természetnek”. Akik azonban elszoktak attól, hogy a művészet sajátosságait figyelembe vegyék, az ábrázoltat a művész szemléletének a számlájára írták. A dekadencia fogalmának más értelmet is adtak: sokan az olyan művészetre sűtötték rá a dekadencia bélyegét, amely a már meglevő, megszokott és kipróbált, klasszikusnak vélt formákat átalakította, széttörte, deformálta.

A dekadens elemek kérdését újszerűen közelíti meg Fischer és Goldstücker. Feltáráruk szerintük is mindig és kizárólagosan a konkrét mű elemzése alapján végezhető el. Téves az a szemlélet, amely a dekadencia fogalmát feltétlenül és megkülönböztetés nélkül a formabontó művészi törekvésekre alkalmazza. Megállapítható, hogy a művészetet sokszor nem annyira az újító kísérletezés bomlasztja és degradálja, mint inkább a nagy művészet epigonizmusa. A bevett formákon élősködő, szentimentális, szirupos, az élet felszínes harmóniáján elandalodó „művészet” fölöttébb kártékony hatású. E kérdés lényegére tapintott rá Fischer, mikor azt írta, hogy „nem *Mallarmé* vitathatatlanul formalista költeményei vagy Klee képeinek formalista lírizmusa, hanem a tömegek elkábítását és elbutítását szolgáló fölötté vaskos, egyáltalán nem formalista termékek a veszélyesek”.¹⁹

A művészet története azt is bizonyítja, hogy olykor a művészetben felépő krízises jelenségek, azok a törekvések, amelyek bomlasztják a szilárdnak

¹⁵ La Nouvelle critique, 1964. 156—157. sz. 72.

¹⁶ I. m. 75.

¹⁷ I. m. 77.

¹⁸ I. m. 83.

¹⁹ Lásd 10. pont 98.

és öröknek vélt művészi elveket, eszményeket, költői elemeket, a művészet új fejlődésének új feltételeit teremtik meg. Ilyen szerepet töltött be a barokk művészet és ilyen pozitív szerepet is játszott a naturalizmus, a szürrealizmus, a kubizmus és más hasonló törekvés. Nem véletlen, hogy az új művészi jelenségek megjelenését a konzervatív művészetelmélet mindig dezorganizálónak, amorálisnak, bomlasztónak kiáltja ki. Elhangzott ez Puskin, Gogol, Csernisevskij, Balzac, Petőfi, Ady, József Attila és mások művészetével kapcsolatban is. Némelyek Fejes Endre regényében is ilyen „bomlasztó” tendenciát láttak. Sánta Ferenc *Húsz órája* is „formabontó”, de megjelenését már új művészi ízlés fogadta, ezért nem keltett megbotránkozást. És ma ki tagadhatja, hogy e művek új tartalmi és új formai megoldásai a szocialista realizmus igazi útját egyengetik.

Lukács György a 30-as években sokat foglalkozott a realizmus, a dekadencia és a formalizmus kérdésével. Ezekben az években keletkezett tanulmányaiiban világosan körvonalazta, hogy a XX. századi művészetben két alapvető tendenciát lát, azaz a realizmust és az antirealizmust. Az utóbbit modernizmusnak, avantgardnak, dekadenciának, formalizmusnak is nevezi. Ezt az elvét a művészi visszatükrözés és a formai objektivitás sajátos lukácsi felfogásából bontotta ki, utóbb pedig a különösség teóriájában foglalta rendszerbe. Az e kérdéseket tárgyaló egyik alapvető tanulmánya *A művészet és az objektív valóság* 1938-ban keletkezett. Kiindulópontja a tartalom és forma egymásrahatásának dialektikája. Megállapítja, hogy „a műalkotás egész tartalmának formává kell válnia, hogy igazi tartalma művészi hatást tehessen”.²⁰ Lukács akkor úgy látta, hogy „a forma objektivitásának kérdése a marxista esztétika legnehezebb és legkevésbé feldolgozott pontjai közé tartozik,”²¹ s ezért feladatának tartotta a forma-objektivitás elvének kimunkálását. Igen sok figyelemre-méltó megállapítást tett a művészi formát illetően. Azt is láthatjuk azonban, hogy Lukács a forma-objektivitás elvét a XIX. századi realizmus esztétikai eredményeire építette, s ezt a totalitás elvével kiegészítve a XX. századi polgári művészet, de még a szocialista realizmus újabb törekvései ellen is irányította.

Lukács a realizmus kérdését, annak formai jelenségeit közvetlenül ideológiai és politikai kérdéssé változtatta. *A realizmusról van szó* c. értekezésében az expresszionistákkal vitatkozva megállapítja, hogy „a vita tehát nem a klasszika és modernség között folyik, hanem a körül a kérdés körül, hogy mely írók, mely irodalmi irányok képviselik a *haladást* a mai irodalomban. A realizmusról van szó”.²² Írása befejező mondatában még egyértelműbben kijelenti, hogy „ezeknek a fejtegetéseknek az volt a célja, hogy kimutassák a belső, sokoldalú, sokrétűen közvetített összefüggést a Népfront, az irodalom népisége és a valóságos realizmus között”. Ennek az elvnek következetes keresztülvitele számos visszás nézethez és fonák kritikai gyakorlathoz vezetett, kizárta a kísérletezésnek még a lehetőségét is, és minden olyan törekvést, amely a realizmus formai elemeit bomlasztotta, ideológiai gyengeségnek, a polgári művészet hatásának nyilvánított. Több írásában kifejti, hogy a polgári művészet formabontása közvetlenül a polgári társadalom rothadásának szüleménye. Szerinte a széteső forma elemeinek felhasználása a polgári művészi

²⁰ LUKÁCS GYÖRGY: A realizmus problémái. Bp. 1948. 45.

²¹ I. m. 39.

²² I. m. 287.

eszmény és ideológia becsempészése a szocialista művészetbe. *A művészet és az objektív valóság* c. tanulmányában kifejti, hogy a szocialista művészetben a „polgári” technika elterjedése a polgári ideológia behatolásával egyértelmű, és így folytatja: „Ezt a technikát a fiatal szovjet író vagy egyáltalában nem alkalmazhatja, vagy vele együtt az őket létrehozó ideológiának elemeit is át fogja venni”.²³ S ismételten utal arra, hogy aki a modern íróktól a technikai tudást el akarja tanulni, az „az imperialista formabontás posványába” kerül. *A Néptrübün vagy bürokrata* c. tanulmányában pedig azokat a művészeket és írókat, akik a nyugati irodalmakban is divatban levő formai eszközökhöz nyúltak, egyszerűen bürokratáknak nevezi: „Minél virtuózabban kifejlesztik ezt, annál bürokratikusabb lesz az ilyen írók viszonya az irodalmi formákhoz . . . Ennek az esztétikai bürokratizmusnak pontosan megfelel a politikai és emberi”.²⁴ Az idézetekből kiviláglik, hogy Lukács a formai jegyeket közvetlenül ideológiai töltésűeknek tekintette, s amikor a szovjet írók a nyugati írók által használt technikai elemekhez hasonló formai megoldásokat alkalmaztak, ezt a törekvésüket egyszerűen a burzsoá művészet elvei előtt való behódolásnak minősítette. Számos szovjet író, például Erenburgot is azért marasztalta el, mert nem elégedtek meg a klasszikus formával. „Ilja Erenburg — írja Lukács — a valóságos epikai formának a feloldását szinte ugyanazokkal az érvekkel védi meg, amelyeket a modern nyugati formalisták szoktak felhozni. A régi klasszikai forma eszerint nem felel meg már az új élet »dinamikájának«. Amellett a felfogás és érvelés formalizmusára nagyon jellemző, hogy az egyik esetben az élet »dinamikája« a rothadó kapitalizmus káoszát, a másikon ugyanez a »dinamika« a szocializmus építését, az új ember keletkezését akarja jelenteni”.²⁵ Lukács Erenburgot a későbbiekben ellenforradalmárnak is nevezi.²⁶ A szocialista realizmus fejlődése és története azonban azt tanúsítja, hogy Lukács-csal szemben Erenburgnak volt igaza.

Lukácsnak ez a szemlélete a 30-as években bontakozott ki. Ehhez hasonló szemlélet elemeit találjuk meg 1951-ben is az *Irodalom és művészet mint felépítmény* c. cikkében, ahol az építészeti formákról a következőket vallja: „Építészeti formalizmusunk alábecsüli ezt a felépítményi mozzanatot, kizárólag az anyagból (beton, vas) akarja az építészet összes esztétikai törvényeit levezetni. Ez a gyakorlatban aztán azt eredményezi, hogy az épület az imperialista formalizmus és kozmopolitizmus esztétikai kifejezésévé lesz. Felépítmény — de ellenséges jellegű.”²⁷ Jóllehet Lukács megtagadta ezt a cikket, de ez idézetben foglalt gondolata rokon előző korszakáéval és a későbbi *Wider den missverstandenen Realismus* c. kötetének szellemével. El kell ismernünk: Lukács művészeti szemlélete igényes és nagyvonalú volt. Küzdött az „agitka” ellen, az ellen, hogy a művészetet a mindennapi politikai jelszavaknak vessék alá, s anélkül, hogy ezzel a művészet magasztos társadalmi funkcióját tagadta volna. Küzdött bizonyos igazi értékek megbecsüléséért. Lukács nagyrealizmus koncepciója, dekadencia-felfogása azonban végső soron a dogmatikus ihletésű művelődéspolitikája egyes törekvéseit is alátámasztotta. A helyzetet az jellemezte, hogy 1948-ban *A realizmus kérdései* c. kötetének bevezetőjében Lukács fontosnak tartotta, hogy hangsúlyozza a szellemi rokonságot az ő korábbi eszté-

²³ I. m. 62.

²⁴ I. m. 230.

²⁵ I. m. 279.

²⁶ ILLÉS LÁSZLÓ: Régi viták az avantgarde-ról. Kritika, 1963. 2. sz. 8.

²⁷ LUKÁCS GYÖRGY: Adalékok az esztétika történetéhez. Bp. 1953. 460.

tikai tevékenysége és Zsdánovnak a Zvezda és Leningrád című folyóiratokat illető álláspontja között: „... Minden irodalom iránt érdeklődőnek még bizonyára emlékében él a Szovjetunió pártsajtójának és írószövetségének éles fellépése Zosczenko, Ahmatova orosz írók dekadens tendenciái ellen... Úgy vélem hasznos lenne, ha az így ítélők e könyv néhány cikkét figyelemre méltatnák, akkor megláthatnák, hogy már egy évtizeddel előbb nem egy író és kritikus lépett fel elméleti vitacikkekben az ilyen dekadens irányzatok ellen... A Zosczenko és Ahmatova elleni fellépés tehát egy több mint évtizedes eszmei tisztázódás betetőzése volt, nem pedig valami »hirtelen« megfogalmazott határozat.”²⁸ A dogmatikus művészetszemlélet leküzdése során világosult meg, hogy ez a „több mint évtizedes eszmei tisztázódás” nem értékelhető oly egyértelműen, ahogy Lukács itt hirdeti. Lukács újabb hírlapi stb. nyilatkozatai erőteljesen átértékelik korábbi véleményeit egyes nagy szocialista realista és polgári művészekkel kapcsolatban (pl. Brecht és Kafka).

A forma objektivitásának koncepciója kétségtelenül sujtotta a dekadenciát is, a szocialista realista művészet egyes újító törekvéseit azonban valósággal derékba törte. Ezért írta még annak idején Anna Seghers Lukácsnak, hogy „... amit Te bomlásnak látsz, én inkább leltározásnak érzem, amit formakísérletnek minősítesz, új tartalom heves és egészen kikerülhetetlen kísérletének”.²⁹ Anna Seghers megsejtette Lukács nagy-realizmus koncepciójának gyengéit, dekadencia felfogásának egyoldalúságát és végzetes következményeit. Lukácsal vitatkozva Brecht is rámutat a művészet fejlődésének törvényszerűségeire, s vétót emel az újításokat egyszerűen dekadenciának minősítő elmélet ellen.

A dekadencia jelenségét szigorúan történetiségében kell vizsgálnunk. Ennek azonban alapvető feltétele, hogy világos fogalmunk legyen a művészet valóságos, történetileg meghatározott fejlődéséről, általános és különös fejlődéstörvényeiről. Semmiképp sem külsődleges jelenségekből, a mégoly objektívnek tekintett forma vonásaiból, hanem a tartalom és forma dialektikája alapján következtessünk dekadens és formalista jelenségekre. Végso soron arról van szó, hogy ne a formáról következtessünk a tartalomra. A művekben megnyilatkozó dekadens életérzés és életfelfogás megítélését szigorú eszmeiségen alapuló, etikai szinten kell végeznünk, s a kérdés etikai oldalát nem szabad összetévesztenünk a művészet, vagy éppen a közvetlen forma sajátosságaival. A művészi formában megnyilatkozó valóban dekadens jelenségeket sem tudjuk helyesen megítélni, ha egyszerűen a klasszikus örökség álláspontjáról ítélkezünk. A művészi alkotást a maga bonyolultságában kell megvizsgálnunk, a művészet egész eddigi tapasztalatát felhasználva, de nem valamilyen stílust vagy irányzatot kanonizálva, és általános értékmérővé avatva. Az esztétikai érték az új mű egyedi sajátosságain alapul, s csak azokat az élet új jelenségeivel összevetve láthatjuk világosan a mű valóságos erőnyeit, esztétikai gazdagságát, vagy ha úgy adódik, eszmei és művészi sekélyességét, formalizmusát, dekadenciáját.

Egyre ritkábban találkozunk olyan szimplifikáló kritikai írásokkal, amelyek a művek tartalmát a formája felől vizsgálva ítélték meg általános sémák alapján. Nem igazolta a fejlődés a forma abszolutizálását sem, melyet a forma objektivitásának ürügyével próbáltak a marxista esztétikában meggyö-

²⁸ Lukács György: A realizmus problémái. Bp. 1948. 6.

²⁹ I. m. 327.

kereztetni. Gisselbrecht helyesen utasítja vissza ezt a felfogást a marxizmus hetének tanulságait összefoglaló írásában: „... a szocialista realizmus nem művészeti iskola, hanem a mű alkotására alkalmazott dialektikus materializmus, korunk esztétikája. Végül, nem kötődik modellekhez, hogy az ő nevükben ítélje el mindazt, ami nem konformálódik hozzájuk. A realizmus nem ismer »burzsoá« vagy »szocialista« formákat sem . . .”³⁰ Klaniczay Tibor, aki sokoldalúan vizsgálta meg a stílus kérdését, bebizonyítja, hogy a művészet fejlődése során egyes formai jelenségek különböző indítékú eszmei mondanivaló kifejezőivé válnak.³¹ Ebből következően a modernizmus és a dekadencia elleni harc semmiképpen sem jelentheti, hogy tabunak kiáltjuk ki azokat a művészi technikai elemeket, melyeket már a polgári művészet is alkalmazott. A „szabad” asszociációt használja Proust, de használja Semprun is. T. Motiljova kimutatja, hogy a szocialista realista Anna Seghers a *Hetedik kereszt* c. regényének egyes jeleneteiben a belső monológhoz folyamodott. Hasonló törekvéseket tapasztalhatunk — mondja Motiljova — más szocialista realista szerzőnél is, és többek között Nazim Hikmet *Romantika* c. regényét emeli példaként. Cikke végén kijelenti, hogy a „belső monológ korszerű stílusbeli változatai korántsem mindig képezik a dekadens burzsoá irodalom kellékét, másfelől viszont egyáltalán nem kötelező ismérve a XX. századi prózának”.³² Ma már sok más szovjet és nem szovjet marxista szerzőtől idézhetünk hasonló nézeteket.

A szocialista realizmus korszerű kérdésfeltevései

Megvizsgáltuk a szocialista realista művészet viszonyát a realista hagyományokhoz, valamint a XX. századi polgári művészethez. Megállapítottuk, hogy a szocialista realizmus nem tűzheti ki céljául a klasszikus hagyományok „folytatását”. A hagyományokhoz nem azért folyamodik a szocialista realista művész, író, mert folytatnia illik elődei eredményeit, vagy „gazdagítania” a múlt hagyományait. A szocialista realista író, költő a múlt korok művészetét nem azért tanulmányozza, hogy világlátását magáévá tegye vagy művészi, technikai eszközeit utánozza. Különböző korok művészei más-más hagyományra esküsznek. A klasszicisták a latin költészet örökségére, a romantikusok a középkori művészetre, és így tovább. A szocialista realizmus teóriája nem szűkíti le a hagyományokat a múlt századi realizmusra. Onnan meríti eszközeit, ahol a legmegfelelőbbeket leli. Merít az antik művészetből, a romantikából, a realizmusból, a szürrealizmusból, a szimbolizmusból, a primitív kultúrából vagy ha úgy adódik, akár a bibliából is.

A hagyomány felhasználása azonban csak az egyik oldala a szocialista realizmus fejlődéskérdéseinek, s nem is a legalapvetőbb. A fő oldal a jelen valósága. Ezért elmondhatjuk, hogy a szocialista realizmus közelebb áll a XX. század művészetének különféle modern törekvéseihez, mint az elmúlt korok művészetének mégoly kiemelkedő irányzatához. Mélységesen igaza van Zdenek Nejedlýnek, amikor azt írja, hogy „a költői szókinsz, a fogalmak köre, a képzetek gazdagsága és színessége kétségtelenül igen megnövekedett a modern költészet asszociációi folytán, s a realista művész szívesen használja majd fel

³⁰ A. GISSELBRECHT: Présentation: Tâches et réalisations de la recherche marxiste en esthétique. Recherches Internationales, No 38., 17.

³¹ KLANICZAY TIBOR: Marxizmus és irodalomtudomány. Bp. 1964. 88.

³² Voproszi Lityeraturi, 1965. 1. sz. 196.

ezeket az eszközöket ott, ahol egybevágnak a valóságról alkotott felfogásával és elképzelésével. S ugyanígy használja majd fel a zeneművész, festő, szobrász, színész a modern művészet vívmányait a maga művészi területén. Nem arról van szó, hogy elvesszünk mindent, ami új, modern. Ellenkezőleg: mi sem volna veszélyesebb ennél. Ezt éppen azok a bizonyos álművészek kívánják, akiknek helyzetét ez nagyban megkönnyítené: az új művészettől semmit sem tanulni és egyszerűen régi módon festeni, mint nagyapáink idején”.³³

Művészetünk némely irányzattal éles harcban áll, mivel ezek a mienkkel ellentétes eszmeiséget képviselnek. Minthogy ezek gyakran a valóságnak ugyanazokat a jelenségeit tükrözik és értékelik, amit a mi művészetünk, meg-
esik, hogy hasonló művészi eszközökhöz, formai megoldásokhoz folyamodnak. A harc nem abban áll, hogy bizonyos művészi eszközöktől vagy kérdésfelte-
vésektől eltiltjuk a szocialista realizmust. Művészetünk úgy küzd le a polgári művészet dekadens törekvéseit, tendenciáit, hogy alkotásaiban az élet problé-
máira a legkorszerűbb szocialista eszmeiség alapján válaszol a legkorszerűbb kifejező
eszközökkel. Ezzel egyszersmind korunk művészetének fejlődési törvé-
nyeit is átalakítja. A szocialista realizmus eddigi története bizonyítja, hogy nagy művészi értékű alkotásai behatoltak a világkultúra vérkeringésébe, új
művészi értékrendet teremtettek, megszabták a további fejlődés menetét. Gondoljunk csak Solohov *Csendes Don*jára, Majakovszkij és Eluard költemé-
nyeire, Brecht színműveire, Ejzenstein és Pudovkin filmjeire, Mejerhold színházára. A szocialista realizmusnak ezek az egyetemes jelentőségű művei döntően befolyásolták a korszerű művészet tendenciáit.

Korunk hatalmas változásai, a szocialista társadalmi rend kialakulása, a gyarmati népek felszabadulása, a természettudomány és a technika mértani haladvány-szerű rohamos fejlődése, a mikrofizika eredményei, a kozmosz meghódításának első tényei nem hagyták érintetlenül az ember világlátását, értelmi és érzelmi világát sem. Kételkedünk A. Zisz állításának helyességében, amikor azt írja, hogy „A technikai haladás természetesen hatalmas hatást gyakorol a modern ember egész életformájára, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a technika ideológiai szempontból semleges. Az igazi művészi újítás nem a technikai haladás természetéből, hanem a kor szociális tartalmából, a társadalmi ideológiából születik”.³⁴ Abban egyetértünk, hogy a technika önmagában, elvontan közömbös az ideológia szempontjából. Ha — amint Zisz is állítja — nagy hatást gyakorol az „ember egész életformájára”, nem értjük, miért nincsenek benne ebben az „egészben” a szociális és az ideológiai vonatkozások. Vannak olyan nézetek, melyek szerint a technika és tudományos haladás nem is csak „semleges”, hanem egyenesen romboló hatású. Ismeretes például némelyeknek az az aggodalma, hogy a technika további fejlődésével és a jólét fokozódásával törvényszerűen együttjára kispolgári mentalitás terjedése.

Sokan, köztük tehetséges írók is elkeseredetten lázonganak a világ „technicizálása” ellen. Technika-tagadó szemléletük romantikus ihletésű. A technika, a gép e nézetek szerint, elkorcsosítja az embert. A gép szüli az elidegenedést, az ember e gépi világ egy csavarává válik, eldologiasodik. Az elektronikus gépek és általában a kibernetika fejlődése is kétségbeesett hangokat vált ki belőlük. A „gondolkodó gépben” a gondolkodó ember meggyalázását látják, s mélységesen káros törekvésnek tartják az agy funkcióinak gépi

³³ ZD. NEJEDLÝ: Válogatott zenei tanulmányok. Bp. 1963. 48.

³⁴ Lásd 30. pont, 199–200.

reprodukálását. A gépet és a technikát kárhóztató ítéletek többször is elhangzottak a történelem során. Hasonló aggályokkal fogadták sokan a darwini teóriát is: megalázonak tartották az ember „visszahelyezését az állatvilágba”. A természettudomány a természet számos rejtélyét megfejti, de az embert egyszersmind az ismeretlen dolgok tömegével is kapcsolatba hozza. Az embernek változó társadalmi viszonylataiban, az elgépiesedett világban meg kell keresnie emberi helyét, alkalmazkodnia kell az új viszonyokhoz, azaz egyben fölébük is kell kerekednie. Esztétikai viszonyai ennek megfelelően alakulnak át. A művészet dolga, hogy segítsen az egyénnek kialakítani új viszonyát társaihoz és a természethez. A művészetnek rendkívül aktív szerepe van a folyton újuló világban, a történetileg változó ember eszményének megfogalmazásában. Az embernek a közösséggel és a természettel alkotott új viszonyaiban megkeresi, illetve meg is teremti a szépség törvényeit.

A valóság feltartóztathatatlan mozgásával az ember életszemlélete, szépségideálja is állandóan és gyökeresen átalakul. Más volt az embereszmény is az antik világ vagy a reneszánsz-kor embere számára, mint a későbbi polgári szemléletben. Sőt még ezen belül is változott. A szocialista humanizmus emberszemlélete egészében új alapokon nyugszik. De a szocialista ember képe sem megmerevedett ideál; a társadalom mozgásával, a természethez való viszonyának alakulásával új értelme támad, új normái, új szépségei teremődnek.

A művészet az ember létének, életlátásának, szépségérzékének kibontakozásában döntő hatású, hiszen hivatása, rendeltetése az emberi lélek alakítása, eszmei és érzelmi világának építése. Természetesen nem etikai, nem filozófiai célokkal és eszközökkel. Az ember esztétikai szemléletének, a valósághoz való esztétikai viszonyának feltárására és megteremtésére törekszik. A szocialista realizmus az ember legbonyolultabb társadalmi viszonylataiban, a természethez, a technicizált valósághoz fűződő kapcsolataiban fedi fel az új, a valóság változásából eredő vonásaikat, új harmóniákat és új feszültségeket. Ehhez új művészi gondolkodásra és új művészi eszközökre van szükség.

A szocialista realista művészet az ember bonyolult érzelmi világába való behatolásával, a szocialista ember esztétikai viszonyának alakításával, esztétikai érzékének, ízlésének fejlesztésével aktív szerepet vállal a valóság megváltoztatásában. A művészet — alkotás, az alkotó folyamat pedig teremtés. A művészet nem passzív közeg, amely csak visszaveri a valóság objektív tartalmát és formáit, hanem teremti is mondanivalóját és az azt kifejező költői formáit. A mű — ilyen értelemben nemcsak objektív visszatükrözés, hanem szubjektív tevékenység eredménye is.

A művészetnek ilyen teremtő értelmezése világossá teszi azt is, hogy a hagyományok ismerete igen fontos szerepet játszhat, de végül is csak másodlagos jelentése van. A nagy művészek rendszerint nagy kultúrával rendelkeznek. De a kulturáltság, amely a művészet gazdag ismeretét feltételezi, egymagában még nem pótolja a művészi tehetséget, az igaz művészi valóságglátást. Ahogyan a művészi tehetség sem mellőzheti az elmúlt korok szellemi örökségének ismeretét. Minél jobban fogja elsajátítani egy művész a múlt századok kultúráját, annál tökéletesebben fogja ismerni a művészet belső törvényeit, s a valóság tükrözéséhez esetleg a múlt örökségéből fontos költői eszközöket emelhet ki műveinek alkotásához. De semmiképp valami előre megszabott hagyomány vagy előítélet alapján; mindig az ábrázolandó valóság és a művész esztétikai érzéke lesz az irányadó. A szocialista realista művésznek, amint már tanulmányunkban kifejtettük, nem feladata a hagyományok folytatása, de

az sem, hogy a XX. század nagy polgári alkotóinak művészi eredményeit, költői, művészi eszközeit ellesse, és azokkal korszerűsítse művét. Alkotónak, teremtnének kell lennie.

A szocialista realista művészetnek felelősségteljes és igen aktív szerepe van a valóságban, a szocialista társadalomban. Ezért ez a művészet csak korszerű lehet, az ember legkorszerűbb eszményéért küzd. Művészetünk ezért az egyetemes művészet fejlődésének új szakasza, korunk művészetének fő tendenciája.

L. Nyíró

LE RÉALISME SOCIALISTE — NOUVELLE ÉTAPE DU DÉVELOPPEMENT DE LA LITTÉRATURE MONDIALE

Le réalisme socialiste s'est associé inéluctablement à maintes oeuvres artistiques qui figureront désormais dans le patrimoine de la littérature mondiale et frayeront des nouvelles voies dans l'art et imposent des nouveaux concepts de l'art contemporain. La théorie du réalisme socialiste a subi certaine déformation pendant la période du culte de la personnalité sous l'influence du dogmatisme et du conservatisme. Le concept réalisme socialiste est né en 1932. Jusque là le mot réalisme était accompagné de divers épithètes, comme réalisme monumental, réalisme social, etc. Le concept réalisme socialiste devait désigner les traits caractéristiques de la littérature soviétique. En s'attaquant à l'éclaircissement du nouveau concept, les théoriciens marxistes se sont mis à analyser et à élucider le mot réalisme.

L'on étudiait les oeuvres des réalistes français et russes du siècle précédant, particulièrement celles de Balzac, de Stendhal, de Pouchkine, de Tolstoï, etc. Ceci amena à une supplantation du concept *réalisme* — dont le contenu devint très vague et qui au vrai, représentait le style littéraire du XIX^e siècle — au concept *réalisme socialiste*, qui devait exprimer les spécificités modernes de la littérature. Le concept réalisme devint ainsi dépourvu de tout historique, et c'est alors que l'on construisit la doctrine du *réalisme*—*antiréalisme* que Lukács approuvait avec sa conception de grand réalisme. Les esthéticiens et les théoriciens de l'art, de la littérature jugeaient de tous les faits de la littérature et de l'art sous l'angle du réalisme, et bien que ce dernier devint un concept général de l'art, donc d'esthétique et perdit ses racines historiques, il se basait sur les idées artistiques du réalisme du siècle passé. Et c'est ainsi que le conservatisme, le conformisme se nicha dans la théorie de l'art du réalisme socialiste qui ne peut être pourtant qu'un art moderne.

En appuyant sur ce réalisme abstrait dans la pratique de l'art l'on se mit à rechercher les oeuvres qui contenaient, du point de vue du style, le réalisme du XIX^e siècle. Les oeuvres de Gorki étaient mises au premier plan, l'on déduisait les notions fondamentales de la théorie du réalisme socialiste de ses oeuvres et particulièrement de son roman *La Mère*.

Cette conception étroite de l'art amena à exclure du réalisme socialiste toutes les tendances artistiques qui divergeaient des préceptes de l'art du réalisme du siècle passé. Et c'est ainsi que Maïakovsky, Brecht, Éluard, Novomeský, Attila József et autres étaient, sinon malvus, au moins méconnus. Cette conception dogmatique du réalisme a été ébranlée après le XX^e Congrès du Parti Communiste de l'URSS.

La deuxième partie de l'article traite des rapports du réalisme socialiste avec l'art bourgeois du XX^e siècle.

Il met en lumière la conception marxiste du concept de la décadence.

L'on a abusé de ce concept et c'est ainsi que pendant longtemps l'on nommait prototype de la décadence Proust, Joyce, Kafka, Musil. Cette théorie ne ménagea pas non plus les écrivains du réalisme socialiste comme par exemple Brecht ou autres. Lukács a contribué à l'élaboration de cette théorie avec son concept de *forme objective*. La question de la décadence ne peut être réglée qu'en prenant en considération les conditions historiques concrètes de l'oeuvre. Et surtout l'on ne peut aborder cette question uniquement du point de vue du style de l'oeuvre.

L'art du réalisme socialiste ne peut être qu'un art moderne. Il doit répondre aux questions les plus importantes de l'époque, par conséquent l'écrivain, l'artiste ne peut rester dans l'ornière d'un traditionalisme mal conçu, mais il doit ouvrir la voie à de nouvelles expressions artistiques, il ne doit pas «continuer» les traditions, mais il doit les «créer». Il doit créer de nouvelles qualités esthétiques.

A szocialista művészet néhány általános formai jelensége és az elidegenedés leküzdése

Az elidegenedés fogalma már régtől fogva helyet kapott a marxista esztétika rendszerének kidolgozását célzó törekvésekben. A vele kapcsolatos újabb vizsgálódások és a művészet újabb fejlődése, különösen a szocialista művészet fejlődése alapján levont következtetések azt mutatják, hogy a művészet és az elidegenedés közötti összefüggések bonyolultabbak, mint korábban vélték a kutatók. Előfordult az is, hogy némelyek az elidegenedésre hivatkozva egyoldalúan értékelték a művészet és a művészeti ágak általános formai vonásait, továbbá a művészi módszer és stílus meghatározott típusú elemeire vonatkozó formarendszerek tartalmi lehetőségeit. Ez az egyoldalúság rendszerint esztétikai és kritikai formalizmussal párosult: a történeti stílusok és konkrét műalkotások tartalmi, társadalmi értékét az általános formák lehetőségeire vonatkozó feltevések alapján ítélték meg, az absztrakt lehetőségeket konkrét lehetőségeknek tekintették, és a tipológiai kategóriákat érték kategóriákká változtatták át. Okfejtésük szerint némely formák az elidegenedés termékei, s ezeknek a művek konkrét formájában fellelhető vonásai is csak az elidegenedést szolgálhatják. A z általános művészeti formák értékelését végzetesen befolyásolta az, hogy a kutatók egy része a művészet egyik, az elidegenedés hatását leginkább magán viselő történelmi formáját tekintette a művészet végleges, teljes, „normális” formájának.

Az ilyen és hasonló nézeteket korrigáló feltevéseink azon alapulnak, hogy a művészet valósága konkrét történeti fejlődésfolyamat, s hogy korunkban az átmeneti jelenségek valóban az átmenet, s nem egyszerűen csak a zuhlás és a hanyatlás jelenségei. Átmenetiségük korlátozza érvényességüket; nem abszolutizálhatók, nem tekinthetők egyértelműen és véglegesen a művészet „normális” formáinak. Részlegesek, relatívak, de ebből még nem következik az, hogy a műalkotásokat vagy a konkrétan alkalmazott művészi módszereket automatikusan részlegessé, relatívvá satnyítják, szemben bizonyos öröknek, teljesnek, normálisnak vélt formákkal, melyek művelése állítólag eleve a halhatatlanság, teljesség és normalitás ígérétevel kecsegteti az alkotókat.

Elidegenedés-fogalmak és a marxizmus elidegenedés-elmélete

Az „elidegenedés” a különböző filozófiai rendszerekben betöltött szerepe szerint különböző jelentésű szó, de a filozófiai nyelvben, illetve az egyes szaktudományok (például a pszichológia) szóhasználatában kialakult egy közös, általános jelentése is. Eszerint az „elidegenedés” valamely lényeg inadekvát más-lété, poláris ellentétében, negatívumában való megjelenését, ilyen értelmű

kettéhasadását, önmagával való meghasonlását, igazi funkciójával ellentétes működését jelenti. Természetesen maga a szó az ilyen jellegű folyamatok kifejezésére a marxizmus körén belül is számos különböző mozgásszinten és vonatkozásban használható. Mint általános *történetfilozófiai kategória* azonban nem ilyen *ad hoc* jelleggel, hanem az absztrakció igen magas fokán illeszkedik bele a társadalmi fejlődésről, az ember végső sorskérdéseiről szóló marxista filozófiai tételek rendszerébe.¹ Ez az általános kategória a marxista „elidegenedés-elmélet” egyik központi kategóriája, s mint ilyen áll az elmélet által feltárt történeti-logikai rendnek megfelelő hierarchikus viszonyban a különböző társadalmi mozgásszinteken lejátszódó folyamatok természetére utaló elidegenedés-fogalmakkal. Ebben az értelemben állíthatjuk, hogy a marxista „elidegenedés-elmélet” (helyesebben az *emberi szabadságról és teljességéről szóló elmélet*) általános elidegenedés-kategóriáján belül alapvető az elidegenedés ökonómiai fogalma, s ehhez képest másodlagosak az elidegenedés politikai, ideológiai, etikai, pszichológiai, esztétikai stb. megjelenését kifejező fogalmak.

A marxista elidegenedés-fogalom legáltalánosabb vonatkozásában sem afféle metafizikai, eszkatológiai kategória. Semmi köze sincs azokhoz a nézetekhez, melyek szerint az ember sorsa a természettől vagy valamilyen más, társadalmon kívüli abszolútumtól való elidegenedés, a fogalom negatív értelmében. A társadalmi fejlődésről szóló marxista tanítás emberközpontú; abból indul ki, hogy az ember célja maga az ember; a társadalmi fejlődés irányát és célját nem társadalmon kívüli, alacsonyabb, vagy véltén magasabb mozgásformákkal méri. Az ember (mint a nem és az egyed egysége) vonatkozásában nem a puszta természetit tekinti elsődlegesnek, hanem a társadalom természeti létét, ember és természet anyagcseréjének alapformáját. Elismeri, hogy az elidegenedés absztrakt lehetősége megvan magában az emberi élettevékenységben, magában a munkában, sőt a nem és az egyedek közötti ellentmondásban is. Némely szociológiai indítású filozófiai iskolák ezt az elvont lehetőséget a konkrét történeti, társadalmi körülményektől függetlenül is konkrét lehetőségként fogják fel, s voltaképpen eszkatológiai fogalomként kezelik a történetfilozófiai elidegenedés-fogalmat. Ezek rendszerint már magában az emberi állapotban, illetve a munkában, a termelőtevékenységben, az ember alkotótevékenységében, továbbá minden rendű munkamegosztásban (a kooperáció bármely típusában) keresik az elidegenedés forrásait. A marxizmus a valóságos, konkrét társadalmi elidegenedést nem általában a munkából, hanem az elidegenedett (mert elidegenített) munkából, s nem általában a kooperációból, hanem az antagonista „kooperációból” — a természettel szembeni szabad-

¹ Az elidegenedés fogalma „azt a folyamatot és annak eredményét jelöli, hogy meghatározott történelmi feltételek között az ember és a társadalom tevékenységének termékei (a munka termékei, a pénz, társadalmi viszonyok stb.), valamint az ember tulajdonságai és képességei valami tőle függetlenné és rajta uralkodó erővé válnak. Ez a fogalom kifejezi azt is, hogy valamilyen jelenség és viszony mássá válik, mint amilyen az önmagában, az emberek reális életviszonyai torz módon tükröződnek tudatukban”. (Filozófiai kislexikon. Bp. 1964. 154—155. — Vö. még GEORG KLAUS és MANFRED BUHR: Philosophisches Wörterbuch (Leipzig 1964.) c. munkájának „Entfremdung” címszavával (137—140.), mely az elidegenedés és a társadalmi fejlődés spontaneitása közötti kapcsolatot is hangsúlyozza. Az elidegenedés történetfilozófiai kategóriájára vonatkozó kutatások újabb eredményeire világít rá a Valóság 1964. 2. — 1965. 2. számaiban lefolyt vita anyaga, különösképp pedig MÁRKUS GYÖRGY: Marx fiatalkori művei és napjaink társadalomtudománya (Valóság, 1964. 4. sz. 9—26.) c. tanulmánya.

ságot megalkotó tevékenység, illetve a termelőerőket növelő kooperáció elidegenedett típusaként megjelenő munkamegosztásból származtatja, melynek végletes formája a munka és a nem-munka megosztása, illetve a holt munka uralma az eleven munka fölött. Vagyis az elidegenedés abból a „természetadta”, kényszerű együttműködésből ered, melyet a kommunizmusban szükségképp vált fel a tudatos, önkéntes együttműködés.²

A „természetadta” munkamegosztás végső fokon és eredetében visszatükrözi a társadalomra nehezedő természeti kényszert, a társadalom lehetőségeinek szűkösségét, természet és társadalom egymástól való függőségének, kölcsönhatásának sajátságosságát, illetve a termelőerők viszonylagos fejletlenségét. A munka gyümölcsét kisajátító embercsoportok, osztályok a társadalom általános lehetőségeit önnön lehetőségeiké, „szabadságukká” változtatják. Minthogy az így kialakuló emberi viszonyok a társadalom egészére nehezedő természeti kényszert is visszatükrözik, a voltaképpen emberek közötti viszonyok emberi, társadalmi jellegét ez az objektív körülmény elkenődzítheti, illetve a természeti jelleg látszatával ruházhatja fel. Vagyis az emberek közötti viszonyok nem emberi, hanem tárgyi, dologi, természeti viszonyok formáját öltik magukra. Ezt a metamorfózist megkönnyíti, általánosságban lehetővé teszi, hogy a tárgyi, dologi közvetítés, a „tárgyiasulás” elengedhetetlenül minden konkrét emberi viszony szubsztátuma. Az elidegenedés azonban elsődlegesen nem látszat, hanem objektív társadalmi folyamat. A társadalmi tudatban képződő látszat a társadalmi gyakorlatban való tárgyiasulása folytán szintén összetevője ennek az objektív folyamatnak.

Az elidegenedés, noha végső fokon, az emberi fejlődés egészéhez mérten negatív fejlődéskategória, a társadalmi fejlődés konkrét történelmi szakaszain objektív szükségszerűséget fejez ki, s új típusú, fejlettebb fokon történő megjelenése, mégha általános negatív tartalma ezáltal súlyosbodik is, önmagában a társadalmi fejlődés szükségszerű eleme. Az objektív elidegenülés adott történelmi típusa azonban a megfelelő szubjektív elidegenedési formák kiterjedésének és konszolidálása révén szükségszerűségének mértékén túl is fennmarad. Ez az utóélete, melyet támogat a társadalmi tudat inercijája, az uralkodó osztályok érdekeit szolgáló, a tulajdonviszonyokat rögzítő intézmények közvetett, vagy közvetlen és nyers természeti kényszere, teljes mértékben az elidegenedés negatív társadalomtörténelmi szerepét domborítja ki.

² „A társadalmi hatalom, vagyis az a megsokszorozódott termelőerő, amely a különböző egyéneknek a munka megosztásában megszabott együttműködése által létrejön, ezen egyének számára — minthogy az együttműködés maga nem önkéntes, hanem természetadta — nem mint saját, egyesült hatalmuk jelenik meg, hanem mint idegen, rajtuk kívül álló erő . . . ” (Marx—Engels Művei. Bp. 1960. 3. köt. 35.) Tovább: „Egyébként munkamegosztás és magántulajdon azonos kifejezések — az egyikben ugyanazt jelentik ki a tevékenységre vonatkoztatva, amit a másikban a tevékenység termékére vonatkozólag jelentenek ki.” (i. m. 33.)

A munka „elidegenedésével” kapcsolatban döntő mozzanat „a munkatermékek és magának a munkának, a munka objektív feltételeinek és a szubjektív munkaerőnek szétválasztása” (MARX: A tőke. Bp. 1949. 1. köt. 615.). Az abszolút elidegenedés társadalmában, a tőkés magántulajdonon alapuló társadalomban a termelőtevékenység közben elidegenedett munka elemzéséből derül ki, hogy nem általában mindenfajta termelés és alkotás misztikus elidegenedési tendenciájáról van szó, hanem nagyon is kézzelfogható „elidegenedésről”: „Minthogy a folyamatba való belépés előtt saját munkája *elidegenült tőle* [ti. a munkástól], azt a tőkés kisajátította és a tőkébe bekebelezte, ez a munka a termelőfolyamat közben állandóan *idegen termékben ült testet*” (i. m. 615—616.).

Az elidegenedés leküzdésének alapja a munka, mely nemcsak „tárgyasulás”, hanem az ember önmegvalósulása is. Munka és megismerés elválaszthatatlanok egymástól, hasonlóképpen elválaszthatatlan az ember társadalmi viszonyainak az ember önmegvalósulása érdekében történő megalkotása, termelése a megfelelő szintű megismeréstől, a társadalmi viszonyok megváltoztatását célzó tudatos társadalmi cselekvés e szubjektív feltételétől. A tudatos, önkéntes együttműködés, a forradalmi cselekvés teszi lehetővé a magántulajdon és a magántulajdont körülbástyázó elidegenedett társadalmi intézmények megszüntetésével az elidegenedés másodlagos formáinak lépésről lépésre történő felszámolását. Minthogy a kapitalizmusban, különösen annak imperialista szakaszán nem egyes elidegenedési jelenségek összegeződnek, hanem az elidegenedés mint olyan teljeseedik ki, és alkotja a társadalom egészét behálózó, minden emberi megnyilvánulást fonákjára fordító elidegenedési jelenségek szerves rendszerét, a kommunizmusba történő átmenet társadalmi előtt igen bonyolult feladatok állnak. A fejlődés objektív tendenciája szerint mindenfajta elidegenedés *idegen* a szocializmus lényegétől. Ez így van még akkor is, ha a szocialista társadalom építése közben bizonyos másodlagos elidegenedési jelenségek újszerűen, a szocialista társadalom gazdasági, társadalmi mechanizmusához alkalmazkodva fejtenek ki negatív hatást, és keltenek olyan látszatot, mintha a szocialista társadalmi, gazdasági berendezkedés lényegéből fakadnának az elidegenedés e korábban „ismeretlen” formái. Az elidegenedés leküzdésének objektív tendenciája érvényesül azokon a gazdasági, társadalmi mechanizmusokon keresztül is, melyek önmagukban, elvontan az elidegenedés lehetőségét is magukban hordozzák. A tulajdon átmeneti formáinak megszűnése a feltétele az elidegenedés végleges leküzdésének. E fejlődés szubjektív feltételeinek, a tudatos és önkéntes együttműködés feltételeinek, a sokoldalú, társadalmi vonatkozásaiban gazdag emberi személyiség vonásainak kiművelése alapvető feladat. A társadalom fejlődését már nem szolgáló gazdasági, társadalmi mechanizmusok konzerválásában nagy szerepe van a szubjektív elidegenedésnek, illetve az ilyen mechanizmusok is az elidegenedés forrásai. Viszont a legjobb mechanizmusok sem teljesíthetik pozitív feladataikat a megfelelő szubjektív feltételek nélkül. A társadalmi lét adottságai alapján a szubjektív feltételek megteremtésében, a szocialista embertípus kialakításában nagy szerepe van a szocialista társadalom művészetének is.

A művészet és az elidegenedés viszonya általában

A művészet a valóság szubjektív átélésének és tudatosításának sajátos módja. Mint az átélés és tudatosítás eszköze maga is a valóság része, maga is átélhető és tudatosítható. A társadalmi gyakorlat különös formájaként az ember önteremtésének aktusában vállal kimagasló szerepet: az ember természeti érzékei közül a legalkalmasabbakat, az ún. szellemi érzékeket kiműveli, finomítja, humanizálja, komplex társadalmi érzékekké fejleszti; a különböző érzékeléstípusoknak megfelelő közegekben a társadalmi érdekű egyéni észleleteket, élményeket társadalmi módon közvetíti, a társadalom élményeivé változtatja; alkotásai társadalmi tettek, tettek módján fejtik ki hatásukat azoknak a társadalmi intézményeknek, konvencióknak stb. segítségével, amelyek a művészet funkcionálását általában lehetővé teszik; végső társadalmi feladatainak teljesítése érdekében szoros kölcsönhatásban van és átmeneteket alkot

az ember önteremtésének más típusú társadalmi eszközeivel, a társadalmi gyakorlat más formáival.

A művészet *eo ipso* elidegenedésellenes. Önnön gyakorlatának körében abszolút, reális és extenzív, a társadalmi gyakorlat teljességéhez képest részleges, virtuális és intenzív kifejezése annak, hogy az ember a szépség törvényei szerint is alkot, és önmagát az emberi teljesség törvényei szerint alkotja meg. A munka elidegenedésellenes tendenciáinak apoteózisaként az emberi szabadság szimbolikus megvalósulása a természettel szemben, reális megvalósulásának eszköze a társadalom spontán, természetiként fellépő erőivel kapcsolatban. Önkörében a természeti szükség törvényei alá vetett emberi nem lázadásának, küzdelmének külön törvényeit hordozza: az embert mint teremttöt és alkotót magasztosítja fel anélkül, hogy embervoltát tagadná; igazság és természetesség látszatát kelti anélkül, hogy önellentmondásra és hamisságra kényszerülne, midőn e kiváltképp nem-természeti alkotások eredete, értelme, célja vagy közege felől vallatjuk. Nem követeli meg, hogy teremtményeit valóságnak tartsuk, de teremtményei valóságosak is: természeti anyaguk, anyagi szubsztrátumuk az emberi gyakorlat folyamatában magasabb, társadalmi realitásuk formája. A társadalomban élő egyének konkrét érzékeire, köztük az egyén ún. társadalmi érzékeire hatva segíti elő a társadalmi szükségszerűség átélését és tudatosítását, személyes élménnyé, a személyiség szerves részévé, öntudatává való átalakítását. A művészet a spontaneitás uralma ellen küzdve a tudatos emberség spontaneitását fejleszti, arra ösztönzi az emberiséget, hogy élni óhajtson és élni tudjon szabadságának lehetőségeivel.

A művészet és az elidegenedés viszonyának vizsgálata közben rendre felsorakoztathatók az elidegenedés történetfilozófiai kategóriájával kapcsolatos problémák: az egyén és társadalom viszonyának, a személyiség kialakulásának és fejlődésének hatása a művészet fejlődésére, illetve az ökonómiai, politikai, ideológiai, erkölcsi, pszichológiai stb. elidegenedés művészi megjelenítésének problémái. Az ilyen és hasonló fontos részletaspektusok vizsgálatától eltekintve általánosságban a következő relációkkal kell számolnunk:

a) Az elidegenedés hat a művészet egészére, befolyásolja legáltalánosabb társadalmi funkciójának gyakorlását. Ezen belül más a hatása (aa) az objektív elidegenedésnek, mint (ab) az elidegenedés átélésének és tudatosodásának.

b) Mind az objektív elidegenedés, mind annak szubjektív átélése és tudatosodása lehet (ba) a művészi megjelenítés (ábrázolás és kifejezés) tárgya, vagy (bb) a művészi megjelenítés eszközeinek, módzatainak, módszereinek legáltalánosabb típusait befolyásoló társadalmi erő.

Ezt a merev és vázlatos rendszerezést azzal kell kiegészítenünk, hogy az elidegenedés kategóriájának középpontba állítása a kelleténél jobban aláhúzza a művészettel kapcsolatban egy negatív tendencia hatását. A pozitív erők túlsúlya nemcsak a társadalom, hanem a művészet általános fejlődéstendenciáiban is érvényesül. Vagyis például az a tény, hogy a művészet a társadalmi fejlődés meghatározott szakaszában alá van vetve az elidegenedés uralmának, nem áll ellentétben azzal az állításunkkal, hogy a művészet általában, ekkor is, lényegétől fogva elidegenedésellenes. Amit a művészet abszolút elidegenedésnek tarthatnánk, nem más, mint a művésziség eltűnése, látszatművésziséggel történő helyettesítése (giccs, formalista epigonizmus stb.). Az elidegenedés művészi megjelenítése sem pusztán a negatív tendencia szemléltetését és tudatosítását jelenti. Miközben a művészet az elidegenedés, az

egyoldalúság, az atomizáltság, az elszemélytelenedés, elembertelenedés, a fetiszizálás, a sztereotip nézetek és gépies reakciók ellen küzd, nemcsak a negatív példák elrettentő hatásához folyamodik, hanem a pozitív jelenségek és magatartásformák felfedezésével, bensőséges, tárgyilagos vagy patetikus hangvételű igenlésével követésükre serkenti, a bonyodalmakra való határozott utalással oktan magabiztosságukból kizökkenti, az érzékelés, észlelés és megértés esztétikai próbáival pallérozza, edzi, neveli befogadóit. A művészet fejlődést igénylő, defetiszizáló, csak a végső emberi lehetőségek kimerítésével létrejött eredményeket konszolidáló jellege a művészet legáltalánosabb formailágában is észlelhető. Egyebek között abban, hogy időről időre kész leszámolni önmaga fetiszizált, rutinossá, akadémiakussá vált módszereivel, a társadalmi fejlődés által kijelölt újabb feladatok adekvát, társadalmilag eredményes végrehajtását gátló stílusrendszerekkel; időről időre átalakítja és újolag általános érvényűvé emeli a művészet múltját és jelenét szerves egységben láttató esztétikai értékrendet.

A művészet önállósága és különállása

A művészetre vonatkozóan nem ismerünk örök, változatlan, önmagukban értékalkotó normarendszereket. A marxizmus nem ismeri el sem a természeti kritériumokra alapozott szépség-kánonokat, sem azokat az „örök” és „tisztá” műfaji, stilisztikai normákat, melyek állítólag az ember „örök” természetét tükrözik vissza. A konkrét történelmi körülmények alapján fejlődő, objektíve létező művészeti formákat nem lehet abszolutizálni; nem szabad abszolút érvényűnek tekinteni a művészetnek egy-egy társadalmi alakulat körülményei között szükségszerűen megjelenő legáltalánosabb vonásait sem. Nem tekinthetjük egyszer s mindenkorra érvényesnek a művészet önállóságának és relatív autonómiájának a kapitalizmusban megvalósult formáját sem.

Nemcsak a művészet önállóságával kapcsolatos egyoldalú, nyilvánvalóan túlzó álláspontok híralatáról van szó; nemcsak a „tisztá művészet”, *l'art pour l'art* stb. fogalmakkal kifejezett abszolutizáló tendenciák, hanem az „objektív”, „történeti szempontú”, „egyoldalúságtól ment” esztétikák tucatjai épülnek arra a tételre, hogy a művészet önállósodása a különösen annak a polgári társadalomban létrejött „legfejlettebb”, „legtökéletesebb” formája alapján kell megállapítani a művészet törvényszerűségeit. Csakhogy a társadalom s benne a művészet fejlődése nem zárul le a polgári társadalommal és a polgári művészetszemménnyel. Lezárulhat viszont a fejlődésnek az az iránya, mely egyfelől a művészet önállóságához, másfelől a művészet egyoldalú önállóságához — abszolút függetlenségének, autarkijának képzetéhez, különállásának tartalmi és formai jegyekkel való rögzítéséhez vezetett. A művészet önállósodása a munkamegosztás fejlődésével kapcsolatban álló és azzal analóg jelenség. Kettős — pozitív és negatív előjelű — tendenciája a munkamegosztás természetében rejlő kettősséget példázza. Természetesen az „együttműködés”, a „kölesönös tevékenységcsere” pozitív és a magántulajdonhoz kapcsolódó társadalmi munkamegosztás elidegenedést szülő negatív tendenciája nem közvetlenül tükröződik vissza a művészet fejlődésében. A művészet önállóságának minél teljesebb, annál elégtelenebb — a különállást, az élettől való eltávolodást megvalósító — formája azonban közvetlenül is az elidegenedés hatásának tulajdonítható. Ezt a fejlődéstendenciát a művészetben belül, az

egész művészet vonatkozásában az ún. táblaképszerűség példázza. (Félreértések elkerülése végett: csak egy tendencia szemléltetéséről, nem a táblaképfestészet értékeinek, társadalmi lehetőségeinek felméréséről van szó.) J. Davidov szerint az antik polisz virágkorának és bomlásának idején az ember személyes és társadalmi élete közötti harmónia, illetve meg hasonlítás tükröződött vissza abban, hogy előbb hiányzott, majd megjelent és uralkodóvá vált a „táblaképszerűség” tendenciája. Az antik művészet nagy alkotásai átfogó, korántsem „tisztán művészi” komplexumok részeiként bírtak értelemmel — írja Davidov —, minthogy még nem vált el egymástól az esztétikai, vallási és a társadalmi-politikai tevékenység, „még nem létezett az egyén — társadalmi jelentőségű cselekedeteinek összességétől különböző — »belső világa«”.³ A burzsoá fejlődés során e „belső világ” végleges és végletes formát ölt, s teljesen illuzórikussá válik, mint a „szándékok világa” szemben a megvalósulás szférájával. „Ezzel az egyén »belső világa« mintegy »keretbe« zárkózik, amely annak a szimptomája, hogy határvonal létesült a között, amit az egyén átél (mint szabad célok és »szándékok« által irányított szubjektív világot) és a között, ami ezen »élményvilág« határain túl van: az objektív világ, a szükség-szerűség világa. Ennek megfelelően maga a művészet is az elé a szükségsszerűség elé kerül, hogy »keretbe« zárja magát, »elhatárolódjék« a környező valóságtól”.⁴

Ez a tendencia nem tisztán, nem ellentmondásoktól mentesen, nem a művészet eredendően elidegenedésellenes tendenciájától háborítatlanul érvényesült. Világos, egyértelmű, de egyszersmind a művészet egészét illetően egyoldalú és az ideológiai elidegenedést példázó kifejezést a polgári gondolkodók elméleteiben, valamint a polgári társadalom ízlésében és tudatában nyert. Davidov méltán utal arra, hogy a bekeretezettség, a valóságos élettől való elkülönítettség vált hosszú időre a művészség legfőbb értékkritériumává: „A táblaképfestészen nevelkedett művészi érzékeléstípus specifikuma abban foglalható össze, hogy csak azt apperceptálja igazi művészetként, a szó valódi értelmében vett művészetként — valamint valódi szépként és valódi szabadságként is —, ami már eleve »keretbe záratott«, valamiképpen »elkülönített« az egész rajta kívül eső világtól, a »köznapiság« világától, attól a világtól, amelyben a »Man« uralkodik. Kialakul az a művészi érzékeléstípus, amelyet egyre gyakrabban »muzeálisnak« neveznek: csak azt érzékeli szépként, ami múzeum falán függ. Jellemző, hogy éppen ennek folytán a szépművészeti múzeumok már nem csupán »emlékeztető« őrzői az esztétikai kultúra *emlékeinek*, hanem — lehet, anélkül, hogy akarnák — ugyanilyen »emlékek«é változtatják az élő, egykorú művészetet is”.⁵

Az olyan ízlés és művészettudat, amely a művészetet az élettől elválasztja, egyszersmind az életet is elválasztja a művészettől: képtelen meglátni és értékelni az életben magában meglevő esztétikumot. Jórészt már csak következménye e hasadásnak az, hogy midőn a művészet ez utóbbira építve alakítja át formavilágát, a művészi ízlés és a művészettudat „letéteményesei” művészietlenséget emlegetnek, a művészet nagy hagyományainak megtagadását vetik a művészek szemére. Nem használ a művészetnek az a fajta szemelgető túlbecsülés, piederstálra helyezés sem, mely együtt jár az ilyen szemlélettel. Nem véletlen, ha mindjárt csak szimptomatikus jelenséggént értékeljük is,

³ J. DAVIDOV: Munka és szabadság. Bp. 1965. 124.

⁴ I. m. 126—127.

⁵ I. m. 129.

az olyan típusú művészi lázadás, mely a művészet komolyságát, fennköltségét, a zsenialitással és az égiek adományaival való, többnyire álszent módon kinyilvánított kapcsolatát próbálta kérdésessé, sőt nevetségessé tenni. E lázadások művészetellenessége eltörpül ama spontánabb és mélyrehatóbb művészetellenesség mellett, melyet a táblaképszerűséghez konformálódott művészi ízlés és művészettudat a tisztes művészetpártolás maszkja mögé rejtve képvisel.

Természetesen a táblaképszerűség értékrendjébe kényszerített művészetre más módon is hat az elidegenedés világa: a művészet áruvá változik, a művész társadalmon kívüli lényé magasztosodik vagy degradálódik, teljesítményét a kereslet és kínálat, végül is a divat törvényei szabályozzák. Bizonyos határokon belül, mert korokon keresztül s magában a kapitalizmusban is hatottak és hatnak azok az ellenkező irányú tendenciák is, melyek a művészetet arra ösztökélik, hogy az élet szerves részévé váljék. Azaz ne csupán tétlen szemlélődés tárgyaként szerezzen kétes értékű „műélvezetet”, s táplálja némelyek fennkölt hedonizmusát, hanem ha kell, alázattal tűrve a művésziatlenség és művészetellenesség vádját is, a valóság megváltoztatását kiváltó társadalmi tettként hasson. Azzal a merev, mechanisztikus elképzeléssel szemben, mely szerint a művészet reakcióit meghatározza az adott szituáció, a művészet emberhez méltó, önnön hivatottságának tudatos képviselőtére utaló reakcióit tapasztalhatjuk: dekadens korokban, például a kapitalizmus halódó, imperialista szakaszában is képes szembeszegülni a helyzettel, képes fölébe kerekedni, megteremteni funkcionálásának és további fejlődésének feltételeit.

Mindazonáltal nem könnyű elképzelni, miképpen szűnik meg a művészet elidegenedésének korokon keresztül kialakult, tökéletessé vált formája, mely a társadalmi tudatban a tulajdonképpeni művészet formájaként rögződött. Midőn a táblaképszerűség és a vele analóg illuzionizmus elérte fejlődésének tetőfokát, forradalmi erővel törtek fel azok az új tendenciák, melyek a művészeti struktúra különböző rétegeiben, a technika, a téma, az ábrázolás és kifejezés, a tartalom és a forma vonatkozásában próbálták szétzúzni a „bekeretezettséget”. Ezek a tendenciák a polgári társadalomra jellemző elidegenedés talaján csak részlegesen, töredezetten, legfeljebb egy-egy részletvonatkozásban érvényesülő teljességgénnnyel képviselhették az élettől való elkülönülés tagadását. A pusztán formális, mechanikus tagadás példáit is ismerjük (dadaizmus stb).

A művészet a kommunista társadalomban szükségképpen levedli magáról az élettől való különállás, a keretbezártság elidegenedésszülte vonásait. Eredendő elidegenedésellenessége, különleges érzékenysége arra készíti, hogy elszántan elébe is vágjon e nagy, korszakos fordulatnak, ne várja meg, míg a változás minden alapvető társadalmi feltétele beér. Így az átalakulást egy sereg tragikus vagy groteszk gesztus, vélten vagy valóban diszharmonikus mozzanat, mérhetetlen arányú energiatékozlás kíséri. A veszteség mégsem csak a művészet túlbuzgóságának köszönhető; veszteség éri akkor is, ha pusztán csak kötelességét teljesíti s így alkalmazkodik a történelmi szükség-szerűség követelményeihez. Fel kell áldoznia a köz oltárán önállóságának, különös voltának, magasrendűségének és tisztaságának formális jegyeit, a halhatatlanságot jelképező piedesztálról le kell lépnie a halandók közé, el kell vegyülnie a mindennapi élet forgatagában, el kell ismernie a mindennapi élet közrendű esztétikumának egyenrangúságát önnön esztétikumával, ez utóbbit

viszont mint az esztétikum legmagasabb formáját a mindennapi élet esztétikumává kell változtatnia. Ez a folyamat a már megszokott, felülmúlhatatlan értékekkel fémjelzett szépségek és szabályos harmóniák kedvéért sem állítható meg. Már napjainkban is tanúi vagyunk annak, hogy a korábban — vagy részben még ma is — „művészetlennék”, „tisztátalannak” tartott művészeti tendenciák maradandónak látszó értékek egész sorát hozzák létre, s képesek átalakítani, kiegészíteni és új egyensúlyba hozni a társadalmi méretekben érvényes esztétikai értékrendet. Mi magunk is részesei vagyunk ennek a folyamatnak, mely ismételten bebizonyítja, hogy az értékalkotás társadalmi tevékenység, művész és közönség, művészet és élet széles társadalmi folyamatban kibontakozó kölcsönhatása. Művészet és valóság viszonya egészül ki e kölcsönhatással. Ha nem vesszük figyelembe e folyamat széles társadalmi alapjait, könnyen az a látszat támadhat, mintha a művészet, mely nagyerejű társadalmi energiák letéteményese, pusztán önerejéből alkotná újjá a társadalom esztétikai normarendszerét. Aki viszont e fejlődő, átalakuló társadalmi mércékkel szemben a klasszicista típusú poetikák örök, változatlan, statikus, „természeti” rendjére hagyatkozik, szembekerül mind a művészet, mind a társadalom fejlődésének követelményeivel. Ám még a legkorszerűbb, leghaladóbb esztétikai normák is csak az eleven társadalmi cselekvés áramában nyerhetnek valódi életet. A tájékozódást megkönnyítő általános szempontok mit sem érnek, ha a kritikus vagy általában a műélvező nem képes önnön személyiségének teljességét, társadalmi vonatkozásainak gazdagságát és mélységét legfőbb mércéként szembeállítani a művészet alkotásaival, számítva arra, hogy nemcsak ő mér: ő is megméri e kölcsönhatásban.⁶

A táblaképszerűség megszűnése nem jelenti sem a táblaképfestés, sem a művészet autonómiájának megszűnését. A művészet az élet részeként szerepelhet anélkül, hogy el kellene vesztenie önállóságának lényegi vonásait, az egyén belső életével alkotott szoros kapcsolatát, vagy akárcsak alkotásainak „muzeális” becsét. Ugyanis nemcsak a művészet, maga az élet is átalakul. Az egyén belső életét többé nem választják el „külső” életétől a szubjektív szándékok és az objektív lehetőségek között húzódó mezsgyék. Az elidegenedést leküzdő társadalmi rend feltételei biztosítják, hogy a táblakép se lehessen csupán a magánélet tartozéka, a csere és a kincsképzés kényelmes eszközeként ne válhassék minden egyéb műtípus polgári becsének szimbólumává. E feltételek között a múzeumok társadalmi funkciója is megváltozik: többé nem az életből kivont, „kiszóktetett” szépség tárgyainak gyűl- és menhelyei.

Ez a folyamat ma még ellentmondásos. A közönség, mely egy tárlaton mély meggyőződéssel vonja kétségbe a kiállított „torz”, „absztrakt”, „deka-

⁶ A modern polgári „műközpontú”, „műelemző” irodalomtudományi iskolák a bekeretezettséget nyíltan abszolutizálva iktatnak ki minden „külsődleges” vonatkozást a művek értelmezéséből és értékeléséből. Némely marxista igényű esztétikai megközelítés ehhez hasonló típusú „műközpontúságát” az örök művészeti mércékről, az értékalkotó általános formákról, az „átlagos”, „normális” befogadóra gyakorolt hatásról szóló előfeltevések, illetve a múlt nagy művészi értékeit abszolutizáló, a „csak” relatív, történeti értékekkel mereven szembeállító nyilatkozatok alapozzák meg. Az ilyen megközelítés a művészetnek a polgári társadalomban kialakult státusát tekinti a művészet „tisztá” modelljének, „kifejlett” formájának, s benne leli föl a különböző műfajok „tisztá”, „klasszikus” modelljét is. Olykor bizonyítást nem igénylő „általánosan elfogadott”, tévesen marxistának vélt módszertani feltevés formáját öltik a „műközpontú” szemlélet sarktétellei, például az ilyen kijelentésekben: „Ha az esztétika tudomány, akkor következtetéseit a pusztá műből kell kiolvasnia” (Új Írás, 1964. 5. sz. 619.).

dens” szobrok muzeális becsét, meglepődés nélkül veszi tudomásul, hogy ugyanazok a művek a maguk valóságos környezetében — erőműveink mellvédjén, új lakótelepeink parkjaiban, modern középületeink előtereiben — nem keltenek diszharmonikus benyomást.⁷

Az irodalom szintén, formálisan is, kilép legformálisabb keretei közül. Egyre több befogadót már nemcsak a magányos olvasás fűz hozzá, hanem a közösségi keretek között tolmácsolt művek élménye is. A művészet minden nagy ágazatának ősi, kultikus, rituális funkciója eredeti formájában visszahozhatatlanul a múlté, de a művészet ilyen típusú társadalmi funkciója túlélte megjelenésének eredeti formáját. Írók és izolált olvasók viszonya az irodalmi közvetítés formálisan is közösségi módozataival egészül ki, nem kis részben az egész társadalmat átfogó távközlő szerkezetek segítségével. Ezek az új, egyáltalán nem uniformizált, ritualizált formák a magányos olvasó helyzetét is megváltoztatják: esetlegessé teszik az irodalmi mű közvetítésének korábban törvényszerű formáját. Nemcsak polgárjogot nyernek, hanem meghatározó szerepet is betöltenek az irodalom életében, magában az irodalmi folyamatban, melyet egy időben elegendő volt csupán úgy jellemezni, hogy írók és olvasók írott művek által közvetített viszonya. Mindez még ma is csak kezdet (s nem is egészen mai kezdet: a népeletben, a munkásmozgalomban mély és messze a múltba visszanyúló gyökerei vannak a kollektív műélvezésnek és műalkotásnak), — csíraformában jelentkező, az átmenetiség szembezőkö jegyei miatt pironkodó jelenség, félszeg kamaszkora az új művészetnek.⁸

A térszerű forma és a tartalmi történetiség

Az elidegenedésnek a művészet egészére gyakorolt befolyásával, magával a táblaképszerűséggel párhuzamosan felvetődik a „térszerű forma” megítélésének kérdése. A „természeti” elvekre hivatkozó esztétika a művészet létformáit, a társadalmi létformák közvetítő mozzanatát kiiktatva közvetlenül a legáltalánosabb létformákkal, a tér és az idő kategóriáival hozta kapcsolatba. Sokak szemében Lessing óta véglegesen megoldottnak látszik a művészeti ágak tér- és időbeliségének kérdése. Eszerint az anyagi szubsztrátum tér- vagy időbelisége által megszabott tér- vagy időbeliség az alkotói és befogadói szubjektum aktivitása révén kiegészül az anyagi szubsztrátum természetétől „idegen” dimenzióval is. A művészet társadalmisága, társadalmi folyamatként való létezése ennél az individuális viszohnál szélesebb alapot teremt ahhoz, hogy a kiegészülés bonyolultabb módozatai is reális lehetőséggé váljanak. Ennek köszönhető, hogy a művészet a maga későbbi fejlődése során megfelelő módon tagadni tudta azt a Lessing korában általánosságban helyes és a művészet fejlődését segítő tételt, hogy a művészeti ágak anyagi szubsztrátumának elsődleges térbelisége vagy időbelisége közvetlenül is meghatározza, térszerűvé, a centrális perspektíva törvényeinek megfelelővé, illetve „időszzerűvé” — kronológiai perspektívájúvá — teszi a megjelenítés módszerét.

⁷ A hagyományos képzőművészeti műfajok funkcióváltozásának és a művészeti absztrakciónak a viszonyáról lásd MIKLÓS PÁL: A festészeti absztrakciónál c. írását (Valóság, 1961. 6. sz. — különösen 41–42.).

⁸ Más vonatkozásban ez a folyamat együtt járhat az irodalom egyoldalú művészeti hegemoniájának megszűnésével is. (Vö. MIKLÓS PÁL: Válság vagy változás? Kritika, 1964. 1. sz. 3–9.)

A megfelelő módon történő tagadás egyebek között azt is jelenti, hogy az irodalom, a költészet nem egyszerűen a Lessing által ismert és elítélt módozatok valamelyikével „szünteti meg” a maga „természetes” időbeliségét (pontosabban: „idő-szerűségét”). A „téryszerű forma” különböző modern változatai (a pszichológiai idő uralma, a szimultanizmus, a „szabad” asszociáció, a montázstechnika, a „filmszerűség”,⁹ az idő felbontása, a műfajok átcsapása poláris ellentétükbe — a lírai vagy drámai regény, az epikus dráma stb. —, a festészetben a reneszánsz távlattörvényeinek meghaladása, a zenében „a klasszikus zenei rendnek, a győztes polgári társadalom zenei tükörképének felbomlása”¹⁰ a művészeti illúzió konvencionálissá vált tüköri illúzióit a művészeti illúzió más, részben új dimenzióival helyettesítették.

A térszerű, statikus formaképzést különböző pártállású teoretikusok (Worringer, T. E. Hulme, Ortega y Gasset, Lukács György és mások) kimondva vagy kimondatlanul az elidegenedéssel, a művészetben megnyilvánuló dehumanizáló tendenciákkal hozták összefüggésbe. Úgy vélték, nemcsak a konvencionális látásmóddal és érzékeléssel, hanem általában az emberi látásmóddal, az ember „normális”, „természetes” érzékelésmódjával is, s nemcsak a természeti idő „utánzásával”, hanem a társadalmi létezés történetiségével is ellentétet alkot az új formavilág. Az ilyen előfeltevésekből kiinduló teoretikusok pártállásuknak megfelelően üdvözölték vagy elítélték a „téryszerű formával” jellemzett modern stílustendenciákat. Sőt a társadalmi haladással szembeforduló teoretikusok egy része nem elégedett meg a „téryszerű forma” stílustörténeti, vagy stílustipológiai leírásával és értékelésével, hanem általános esztétikai kategóriát alkotott belőle.¹¹ E formatípus pozitív művészeti és társadalmi lehetőségeire a teoretikusok viszonylag kevés figyelmet fordítottak. Az időközben felhalmozódott művészeti anyag azonban azt mutatja, hogy a tendenciát egyoldalúan negatív társadalmi tartalommal jellemző teoretikusok erőteljesebben érzékelték az új művészeti jelenségek formáját, mint való-

⁹ ARNOLD HAUSER: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (München 1958.) c. művének A film jegyében (Im Zeichen des Films) c. zárófejezetében (2. köt. 481—518.) az *egyidejűség* elvének uralmával jellemzi az újabb művészetet és megállapítja, hogy ennek megfelelően „a film bergsoni időfogalmát megtaláljuk, — ha nem is mindig olyan félreismerhetetlenül mint a filmben —, a jelenkor minden művészeti ágazatában és művészeti irányzatában” (i. m. 502.).

¹⁰ UJFALUSSY JÓZSEF: A valóság zenei képe. Bp. 1962. 100. — A szerző az új típusú integrálódás vonásaira is rámutat Schönberg, Berg, Webern, méginkább Prokofjev és Honegger, legmagasabb fokon pedig Bartók művészetében. Ezek a megállapításai nem függetlenek a zene időbeliségéről és térszerűségéről szóló fejezetek (V. és VI. fej.) megállapításaitól, jóllehet ott elsősorban a bomlás, hanyatlás, illetve a filozófiai fatalizmus, agnoszticizmus stb. megnyilvánulásának tekinti „a kép fokozódó térszerűségét és statikáját”.

¹¹ ROBERT WEIMANN kimutatja, hogy az amerikai New Criticism esztétikája a „téryszerű forma” esztétikai értékalkotó szerepének abszolutizálására épül („New Criticism, und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle 1962.) Maga a „téryszerű forma” (*spatial form*) kifejezés az új kritizmusához közel álló JOSEPH FRANK esszéje nyomán (*Spatial Form in Modern Literature. Sewanee Review, 1945.*) honosodott meg az újabb kritikai irodalomban, s alkalmas egy tipológiai kategória megkülönböztetésére függetlenül attól, miként értékeljük az idetartozó jelenségeket. Mint a Frank könyvről szóló ismertetésben (Helikon, 1965. I. sz.) jeleztem, ő maga tisztában van e forma negatív, társadalmilag, művészetileg regresszív lehetőségeivel is. LUKÁCS GYÖRGY különösen az Elbeszélés vagy leírás? (1936), újabban A modernizmus ideológiája, illetve a Franz Kafka vagy Thomas Mann c. tanulmányaiban foglalt élesen állást a „statikus formával”, illetve az ennek megfelelő „leíró” módszerrel szemben.

ságos tartalmi vonatkozásait. Az elvont analógiák alapján véghezvitt általánosítás eredményeit korrigálják a konkrét történeti fejlődés tanulságai. Egyre több jele van annak — s a tanúbizonyság legjavát a szocialista művészet alkotásai szolgáltatják —, hogy az elidegenedés termékeként megjelenő formakoncepció segítségével a művész az elidegenedés ellen is hatásosan küzdhet; sőt az is vitatható, vajon pusztán az elidegenedésből ered-e ez a formavilág, létrejöttében és fejlődésében nincs-e alapvető szerepe az elidegenedést leküzdő erőnek. Meggondolandó az is, vajon valóban teljesen mentes-e ez a forma a történetiségtől, valóban a történetiség kioltására hivatott-e, mint ezt pártfogói és ellenzői egybehangzóan állítják. Nincs-e jelen az ellentétes tendencia, ha nem a műalkotás formális keretein belül, úgy az életben, társadalmi létezésének folyamatában realizálódó viszonyaiban? Úgy tetszik, a „téryszerű forma” által szabályozott viszony alkotó és befogadó között már meglevőként, történelmi adottságként előfeltételezi, követelménnyé teszi a modern ember minőségileg új történelmi érzékét, mely a XIX. és XX. század hisztorizmusán, a művészetben belül pedig a romantikán és a realizmuson pallérozódott, s melynek legáltalánosabb alapjai a népmozgalmak, a nyílt és tudatos osztályharc, a tömegeknek a világtörténelem irányításában való mind aktívabb, mind tudatosabb részvétele. E művészetben kívüli feltételek fejlődése folytán ebben a formálisan történetietlen formatípusban megvan az a lehetőség, hogy pozitív hatást gyakoroljon a befogadó történelemtudatának, történeti érzékének fejlődésére. Mindenekelőtt próba elé állítja, felbomlasztja a történeti tudat leegyszerűsített, mereven absztrakt, egyoldalú formáját. A történetérzékelés e típusa szerint: ami volt, az volt, s ami van, az van; a múlt és jelen, a korábbi és a későbbi múlt átmenete időpontok egymásutánjában, lineáris sorban, egymással csak egy irányú okozati vonatkozásban levő események láncolatában valósul meg. A téryszerű forma az ilyen érzékeléstípust állítja válaszút elé. Könnyörtelen ez a próba, de meggondolandó, minő feltétlen hatállyal hirdeti magát ez az „oknyomozó”, lényegében pozitivist, empirista érzékeléstípus az „örök” és „normális” emberi érzékelés kizárólagos formájának. Akik az életnek csak azokat a képeit hajlandók igaz művészetként átélni, befogadni, melyek a történeti konkrétság, a konvencionális életszerűség illúziójával keltik a valóságos konkrétság és történetiség benyomását (függetlenül attól, bír-e ez a látszat valóságfedezettel), elfordul a „nem regényszerű” regénytől, nehezen barátkozik meg azzal a gondolattal, hogy a történeti tartalmat nem készen, nem preparálva, nem a történeti illúziókeltés eszközeivel feldolgozva kapja meg. Pedig maga az élet is arra neveli a befogadót — a művészet végül is csak az így kisarjadt szubjektív lehetőségekre támaszkodva folytatja, elmélyíti ezt a nevelést —, hogy a történéseket ne csak az események sorrendiségének irányához alkalmazkodva érzékelje, hanem az egyéb dimenziókban megragadható összességükben is. Az életben tapasztalt történések időrendiségét hol az egyén vagy a társadalom életének logikai rendje, hol a szemléletet időlegesen meghatározó más érzékeléstípusok „logikája” bontja elemeire és szintetizálja, más-más keresztmetszetben mutatva meg összefüggéseiket. A „téryszerű forma”, mely a történetiség illúzióját nyújtó elemeket a műalkotás formális keretein kívülre helyezi, az egyéb dimenziókban rejlő lehetőségeket kimerítve, hiteles valóságfedezettel „komplex egésszé”, ha tetszik, „tipikussá” szervezve, képessé válik arra, hogy a konvencionálisan egyoldalúvá torzult, leegyszerűsítő tendenciákkal devalvált, lényeges emberi vonatkozásokban kiüresedett, mechanikussá vált történeti érzék defetiszizálását, kiegészülését, dinamizmusát,

elevenességét, fejlődését szolgálja.¹² Nem véletlen, hogy a „téryszerű forma” poláris stílustipológiai fogalmával megközelítően jelölt modern tendenciák közül azok, amelyeket a haladó, vagy éppen a szocialista művészethez sorolhatunk, a művészileg asszimilált racionalizmus és intellektualizmus példáiaként is gyakran említettek.¹³ Az érzékiségnek és az értelemnek ez az új típusú kombinációja jellemzi mindenekelőtt Brecht művészetét, s elméleti koncepciójában is megtaláljuk azokat az elemeket, melyekre az ímént a „történetietlen” forma és a mélyen történeti tartalom — esztétikai, társadalmi hatás — összefüggését tárgyalva utaltam. Példának idézhető a montázsyszerűségnek az a típusa is, melyet Gyertyán Ervin mutat ki József Attila költészetében.¹⁴ Valójában a többé-kevésbé tipikus példák egész sorával találkozunk a haladó és szocialista művészek művészetének újabb, dogmatikus esztétikai előítéletektől ment elemzéseiben. Elég csak elővennünk a Kritika egyik utóbbi számát, hogy állításunkat igazoljuk: egymás mellett találjuk Illés Lászlónak Nagy Lajos *Kiskunhalom* című művéről szóló, a „téryszerű forma” jelenlétére utaló megállapítását¹⁵ és Perneczky Géának azt az elemzését, mely Derkovits művészetében mutatja meg a centrális perspektívától és a szemléletes konkrétságtól való eltávolodás pozitív társadalmi, esztétikai tartalmát.¹⁶

Napjaink irodalmi termése is azt bizonyítja, az írók érzik, még korántsem merítették ki e forma pozitív lehetőségeit. Természetesen nem e forma-típus merev, sematikus illusztrálását tekintik feladatuknak, nem a téryszerű forma „tisztá” típusának létrehozásán fáradoznak, midőn az idő felbontásának módszerével élnek, mint Ottlik Géza az *Iskola a határon*, Darvas József a *Részeg eső*,¹⁷ Sánta Ferenc a *Hűsz óra*, Cseres Tibor a *Hideg napok* és Fejes Endre a *Rozsdatemető* című művében. — Felmerülhet a kérdés, miért emlitem a *Rozsdatemetőt* a téryszerű forma példájaként? Első benyomásunk ugyanis az lehet, hogy a „mese” precízen a konkrét történés sorrendiségét követi. Valóban, de miképpen *egész* e mű világa? Csakis a „kerettörténettel” együtt, az író és a főhős találkozásainak rajza révén. Együttal ez a szerkezet az oka annak, hogy nem regényszerű ez a novellába ágyazott regény; hogy a múlt lepergetett képei, megjelenített összefüggései együttesen is mintegy csak e novellisztikus, sőt riportyszerű kerettörténet harmadik szereplőjeként válnak esztétikailag értelmessé, s nem önmagukban, afféle családregényként, mint némely kriti-

¹² Ezeket a lehetőségeket különösen messzemenően használja ki JORGE SEMPRUN *A nagy utazás* (Bp. 1964.) c. művében, melyre egyik legutóbbi nyilatkozatában Lukács György is mint a joyce-i módszer felhasználásának pozitív példájára hivatkozik.

¹³ Ennek megfelelően mutat ki Diószegi András dinamikus összefüggést az ún. montázs technikának az epikus struktúrákat átható drámaisága és „az egyén konkrét, történelmileg és társadalmilag meghatározott felelőssége” között (A mai regény világcépe. Kritika, 1963. 1. sz. 39.)

¹⁴ GYERTYÁN ERVIN: Költőnk és kora. Bp. 1963. Az elmélet — a gyakorlatban c. fejezetben (254—279.), ahol a szerző József Attila történelmi tudatosságának és a montázs technikának összefüggésével is behatóan foglalkozik, a „montírozó jelleg” kifejezés felel meg a „téryszerű forma” fogalmának.

¹⁵ „A mű benső szerkezete még mindig sokkal inkább a keresztmetszetes bemutatás és az ellentétek együttíthatásának szerkesztési elvét követi, semmint a szerves »mesés« cselekmény szabályos bonyolódását” (Kritika, 1964. 10. sz. 21.).

¹⁶ Kritika, 1964. 10. sz. 25—35.

¹⁷ „Darvas József regényének szerkesztése a filmtechnika félreérthetetlen hatását mutatja: »áttűnések«, »átvágások« formájában, jelenetek hirtelen váltakozásában, szereplők múlt, jelen és régmúlt arcanak egymásra kopírozásában” (SZABOLCSI MIKLÓS: Elődök és kortársak. Bp. 1964. 249.)

kusok feltételezték. Ez a keret teremt a „táblaképszerűsége” túlmutató közvetítő viszonyt is alkotói és befogadói magatartás között. Az olvasó az íróval együtt részesévé válik a „cselekménynek”: jelen van, állandóan tudja, hogy a múlt képeit a szemlélet számára a szereplők tudatának és öntudatának megfelelő perspektíva törvényei szervezik, s ezt minduntalan korrigálnia kell, esetleg úgy, hogy közben korrigálnia kell a saját tudatának és öntudatának megfelelő perspektívát is. Az író az olvasó mellé áll: alig rejtett, pozitív előjelű íróniája egy másik perspektíva jelenlétét is érzékelteti: a helyes társadalmi tudatnak megfelelő perspektíváét. Ez a perspektíva dominál a kerettörténetben, s ha erről elfeledkezünk, aligha hatolhatunk be e mű mélyebb rétegeibe.

A térszerű forma immanens módon is telítődhet történetiséggel, legalábbis a konkrét műalkotásokban. A művészek egy része azonban törekszik arra, hogy segítő kezét nyújtsa a befogadóknak. A térszerű formában történő közlés lehetőségei amúgy sem végtelenek, s korlátaival tudatosan kell számolniuk azoknak az alkotóknak, akiktől távol áll bármely forma öncélú művelése.¹⁸

* * *

Nem foglalkozunk részletesen az elidegenedés megjelenítésének tematikai problémáival. Az anyag meglehetősen gazdag és változatos. Hosszú listát csinálhatnánk akár csak az utóbbi néhány hónapban megjelent hazai írásművek „elidegenedett” hőstípusairól, helyzeteiről stb. Szakonyi Károly Bárándijától (*Ködben a tavon*) és Botosától (*Emberi üdvözet*) Csák Gyula Péteréig (*Békesség a bűnösöknek*) sorolhatnánk rendre a negatív hősöket, akikben különböző okok miatt visszajára fordult az emberiség ígérete. Az elidegenedéssel szemben álló ember, a gazdag, sokoldalú személyiség példái sem hiányoznak irodalmunkból. Mégis az irodalmi alkotásoknál szemléletesebb példát kínál egy film, Kovács András és Vágyóczy Tibor filmje, a *Nehéz emberek*. Hősei, mint B. Nagy László írja, „»autonóm emberek«, a szó marxi értelmében — s éppen ezért van annyi baj velük”.¹⁹ Nem említjük az elidegenedés lírai kifejezésének példáit, ehelyett arra hívjuk fel a figyelmet, hogy az elidegenedés szubjektív átélésének lírai kifejezése — s ez igen általános jelenség a modern művészetben — visszatükrözi az objektív elidegenedés iránti szubjektív érzékenység növekedésének társadalomtörténeti folyamatát, s nem kis szerepe van az elidegenedés tudatosításában. Megfigyelhető, hogy a mi társadalmunk körülményei között az elidegenedés iránti szubjektív érzékeny-

¹⁸ „Nem tudom kifogástalan időrendbe szedni az eseményeket. Pedig szeretném. Igaz ugyan, hogy mindez s még sok más is, amit majd el kell mondanom, egyszerre volt érvényes, egyidőben . . . Mégis, ha nem az időrend egymásutánjában mondom el a történeteket, az elbeszélés menete, amely amúgyis hajlamos önkényes értelmezések felé terelődni, kikerülhetetlenül hamis hangsúlyok, egyoldalú szempontok, esetleges, torz, részleges nézőszögek belekeverésével rendezi el az anyagot; mert valamilyen — bármilyen megszokott és ismert — rend mindig ráerőszakolja magát a rendezetlen dolgokra; s talán éppen a lényegét sikkasztja el: a rendezetlen dolgok még ismeretlen, valódiabb rendjét” (ÖRTLÍK GÉZA: *Iskola a határon*. Bp. 1959. 128.) Az író, aki elmélyülten utal arra, hogy az időrend csak feltáratlanul őrzi meg „a rendezetlen dolgok még ismeretlen, valódiabb rendjét”, műhelygondjainak bensőséges feltárása sem akadályozta meg abban, hogy ne az időrendből és az időbeli események egymásutánját áthidaló, statikusan összekötő összefüggések „egyidejűségének” rendjéből fakadó ellentmondás dinamizmusára építse művének kompozícióját.

¹⁹ Kortárs, 1965. 1. sz. 163.

ség nem áll egyenes arányban az objektív elidegenedés mértékével. Némely esetben utólag kifejlődött allergiás tünet az elidegenedés iránti érzékenység mértéktelen megnövekedése. Ettől eltekintve is törvényszerűnek látszik, hogy a szocializmusban az objektív elidegenedés szférája korlátozódik, de növekszik az elidegenedés iránti spontán érzékenység intenzitása. Ha az érzékenységből tudatosság és tudatos cselekedet csírázik, ez is a fejlődés erőforrásait növeli. A szocialista művészet, legközvetlenebbül talán éppen az irodalom, elősegítheti, hogy az elidegenedés szubjektív visszatükrözésének folyamata ne rekedjen meg az elidegenedés észlelésénél.

A művészet és az irodalom általában is kiváló eszköz arra, hogy művelje a személyiségnek az elidegenedés ellen ható vonásait: a humanista beleélés képességét, a gazdag érzemvilágot, a fejlett képzelő erőt, a pozitív társadalmi élmények iránti fogékonyságot, látszat és valóság megkülönböztetésének képességét. A társadalmi fejlődés mai körülményei között, midőn a technikai és a tudományos haladás rohamosan változtatja át az ember környezetét, életfeltételeit, s megköveteli az ember átalakulását is, a művészet fontos feladata, hogy segítsen megszüntetni az így támadó feszültségeket, összhangot teremtsen az ember külső és belső természete között, tudatára ébressze kiemeriethetetlen erőforrásainak anélkül, hogy illúziókat keltene objektív helyzete és lehetőségei felől.²⁰

J. Szili

SOME GENERAL FORMS OF SOCIALIST ART AND THE SUBDUAL OF ALIENATION

The essay defines "alienation" as a complex philosophical category of socio-historical development, with no eschatological implications. The term denotes a social process of negative tendency rooted in a spontaneous and "antagonistic" division of labour, as opposed to conscious cooperation in production. Its elimination is bound up with revolutionary action taken to create the necessary conditions for a conscious and planned cooperation in creative work. Thus all types of alienation are in principle alien to the nature of Socialist society and cease to exist in Communism.

Art is, by its nature, opposed to all forms of alienation and stereotyped human attitude. Its emergence as a specific form of social activity combined with the growth of the independence and self-sufficiency of the individual arts and genres is a long historical process. A negative component of that process is due to the predominance of alienation in class societies and is revealed in the development of a "framed" or "isolated" character of the arts and art products. By some aestheticians of Marxist ambition the "framed" character of art, which is especially conspicuous in bourgeois society, is canonized as a universal characteristic of art as such and its features are transferred to the general forms of art, i.e. the formal criteria of art in general and of the particular kinds, genres and styles. There is ample evidence that in Socialism art undergoes a functional change. Consequently it is able to dispense with all kinds of isolation without surrendering its specific character and virtual independence.

Several aestheticians of Marxist ambition also deem that "spatial form" (Joseph Frank's term) is a product of alienation and a convenient means of dehumanization — a view which can be traced back to Ortega y Gasset and other bourgeois thinkers who strove to disorientate modern art by alleging that there was an inherent harmony between

²⁰ „Csak az elektronikus zene hiányzott” — mondotta bajkonuri sajtókonferenciáján Alekszej Leonov az űrhajón kívül töltött percekéről. E kijelentésből ugyan nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket, de talán mégsem egészen véletlen, hogy a zenének e szélsőségesen „térserű” formájáról esett szó a kozmosz humanizációjának e jelentős eseménye kapcsán.

"spatial form" and anti-progressive social ideas. The achievements of Socialist artists and writers prove that "spatial form" may harmonize with truly progressive ends, and though from a purely formal point of view it appears as entirely static and unhistorical, it may help the "receiver" develop a complex and active sense of the socio-historical process.

Dealing with the portrayal of alienation in Socialist art the essay calls attention to an overall growth of sensitivity to the surviving secondary forms of alienation under Socialist conditions which as a rule helps develop a conscious attitude to the problem. Through the use of non-conventional forms and the cultivation of stylistic devices rooted in the newly arising and temporarily "alien" forms of the "internal and external nature of Man", and through the outspokenly progressive message of its products, art in Socialism acts as an important means to create and maintain the psychological and intellectual conditions necessary to the restriction and elimination of social alienation.

A Társadalmi Szemle 1965. februári számában jelent meg az MSZMP Központi Bizottsága mellett működő Kulturális Elméleti Munkaközösség tanulmánya A szocialista realizmusról címmel. Ennek az állásfoglalásnak a szellemében s a tanulmány III. fejezetében összefoglalt feladatok (A kutatás irányai és feladatai) kidolgozásának megindításához kíván segítséget nyújtani folyóiratunk ezzel a számmal. A közölt tanulmányokhoz igyekeztünk a tájékoztatás kiszélesítésére bőséges dokumentum-anyagot csatolni. Ezt a dokumentum-anyagot a következőképpen csoportosítottuk:

I. az 1925. júniusi szovjet párhatározat szövegéből vett szemelvények ;

II. az 1934. évi első szovjet írókongresszus gyorsírási jegyzőkönyvéből válogatott szemelvények;

III. külföldi írók és politikusok a szocialista realizmusról;

IV. az 1963-ban megjelent szovjet esztétikai kisszótár Szocialista realizmus címszavának szövege.

Ezzel az összeállítással kívánjuk szemléltetni a szocialista realizmus történetét: előtörténetének, ünnepélyes beiktatásának, majd további fejlődésének, végül pedig legfrissebb megfogalmazásának illusztrációját adják a dokumentumok egyes csoportjai.

Szükséges bővebben szólnunk itt a dokumentumok III. csoportjáról. Hogy ilyen dokumentum-anyag, amelyben együtt szerepelnek a különféle időszakokat, nézeteket, irányzatokat képviselő szerzőktől válogatott idézetek, hasznos lehet a szocialista realizmus kérdéseinek további kutatásaihoz, azt a Társadalmi Szemle tanulmányának a szövege maga is tanúsítja: az állásfoglalás a szocialista realizmus fogalmának a Szovjet Írók Szövetsége alapszabályában rögzített meghatározása után Fagyeejének, mint legilletékesebbnek az értelmezését közli — s egyedül azt. Az általunk összegyűjtött anyag hézagos volta ellenére is, pusztán névsorával meggyőzheti az olvasót arról, hogy abban az időben más jelentős személyiségek, írók és politikusok egyaránt, foglalkoztak a fogalom értelmezésével, de meggyőzheti arról is, hogy Fagyeev nézetei nem egyszerre alakultak olyanná, amilyennek az idézett nyilatkozat mutatja. Márpedig a szocialista realizmus problémáinak alaposabb, történeti kidolgozásánál ezek a körülmények nem mellőzhetők, s az egyoldalúság veszélyének elkerülésére nélkülözhetetlenek. Ezt az idézetgyűjteményt nyersanyagnak szánjuk ; a teljesség igénye nélkül (mert a teljesség részint illuzórikus, részint fényűző igény volna ebben az esetben), de az eredeti források megjelölésével közöljük a külföldi írók, kritikusok és politikusok (többnyire természetesen szovjet politikusok) cikkeiből, előadásából, tanulmányaiból, leveleiből, feljegyzéseiből és nyilatkozataiból a szocialista realizmus értelmezésére vonatkozó részleteket.

Kommentár nélkül, a szerzők nevének betűrendjében rendeztük el anyagunkat. A fogalom történetének megismerésére bizonyára tanulságosabb lett volna időrendben csoportosítani az összegyűjtött idézeteket ; ezt a formális elrendezést választottuk mégis, mert anyagunk így kezelhetőbb lesz a szakemberek és az érdeklődők számára egyaránt (általában aszerint szokás érdeklődni, hogy ki mikor mit mondott erről a kérdésről — tehát a személyek az elsőrendű

fontosságuk és az eligazítók tapasztalataink szerint). Így lehet gyűjteményünk leginkább segítségére a szocialista realizmus történetét kutatóknak.

Minthogy a közölt tanulmányok között vannak olyanok, amelyek viszonylag részletesen foglalkoznak a fogalom történetével és értelmezésével 1934-ig, az első szovjet írókongresszusig, anyagunkat úgy válogattuk, hogy nagyrészt az 1934. évi írókongresszustól kezdve nyújtson áttekintést a fogalom értelmezéseiről. Kivételt csak olyan esetekben tettünk (pl. Gorkijnál, Fagyevjénél, Lunacsarszkinál), amelyekben a nyilatkozó személye vagy pályafutása ezt szükségessé tette: Gorkij esetében — akinek a fogalom eredetét tulajdonítják sokan még ma is — például ennek a bővebb válogatásnak a mellőzése nyilvánvalóan torz képet eredményezett volna.

Az idézetek közé bevettünk olyanokat is, amelyek a szocialista realizmusról úgy szólnak, hogy magát a fogalmat nem nevezik ezen a néven, de vagy a szövegösszefüggésekből, vagy életművük jellegéből, vagy pedig szerzőjük személyéből következtetve joggal jutunk arra a feltevésre, hogy tulajdonképpen a szocialista realizmusról beszélnek. (Ilyen pl. Caudwelltől vett idézetünk.)

Bevettünk az idézetek közé olyan szerzőktől származó sorokat is, akikről köztudomású, hogy a szocialista realizmussal s általában a szocialista irodalommal és művészettel nem értenek egyet, s mindenkor vagy pályájuk egyik szakaszán csak bírálattal illették. Szükségesnek tartottuk ezeknek a nézeteknek a bemutatását is, s nem csupán szerzőik tekintélye miatt — ami egészen nyilvánvaló például Camus, Gide, Sartre, Wellek esetében —, hanem főképpen azért, mert az általunk vállalt viszonylagos teljesség igényli ezt: hamis, torz képet adnánk, ha nem mutatnánk be ebben az áttekintésben azokat, akik a szocialista realizmussal szemben állanak vagy vitakoznak s akikkel nekünk is vitakoznivalónk van ezekben a kérdésekben.

Nem vettünk be anyagunkba magyar szerzőktől való idézeteket, még akkor sem, ha ezek a szerzők tevékenyen vettek részt a fogalom kialakításának vitáiban (pl. az emigráns írók, különösen a szovjet emigráció elméleti tevékenységet is kifejtő tagjai) ; nem vettük be a nemzetközi tekintetben igen nagy hatású és gyakran idegen nyelven publikáló Lukács György ilyen vonatkozású sorait sem. Kétségtelen, hogy a magyar dokumentumanyag is nagyon tanulságos lehet, de annak összegyűjtését és közlését sem folyóiratunk jellege, sem a rendelkezésünkre álló terjedelem nem engedte meg.

Végül: nem tartozik ennek a bevezetőnek a feladatai közé az, hogy összegezze vagy értékelje az alább következő anyagot. Az azonban annál inkább, hogy óvja az olvasót az elhamarkodott, pusztán erre a dokumentumanyagra alapozott következtetésektől. Az összegyűjtött idézetek nagyon különböző jellegűek: vannak közöttük filozófiai értekezésnek vagy esszének szántak (ilyen Garaudyé, Fischeré, Lefebvre-é, de ilyen bizonyos fokig Brechté is), vannak politikai beszédek (Mao Ce-tungé, Zsdanové stb), s vannak e kettőnek a keverékei (Lunacsarszki, Gorkij és Fagyjev több idézete ilyen). Van közöttük irodalomtörténeti tanulmányból vett részlet (pl. Welleké), útirajzból (Gide-é), aforizma-gyűjteményből (Becheré) származó írás. Vannak pontokba szedett, olykor receptszerűen vagy formális definíció igényével megfogalmazott megnyilatkozások (pl. Brechté), van rögtönzött interjú (Solohové), és vannak lírai jellegű vallomások (Aragoné és Sklovszkijé). Nyilvánvaló, hogy az ennyire különböző jellegű megnyilatkozásoknak az értéke is különböző: lesznek, amelyeket irodalomtörténeti szempontból hiteles és fontos adaléknak tekintünk, s lesznek, amelyeknek ilyen szempontból nem fogunk különösebb jelentőséget tulajdonítani. Egyik-másik értékes és új gondolatokat tartalmaz a fogalom mai értelmezéséhez, sok idézet azonban csak a fogalomról sokszor elmondott közhelyeket ismétli, legfeljebb egyénileg variálja ; az előbbieket használni tudja talán kritikánk és elméleti irodalmunk, az utóbbiak csupán színesebbé tehetik összképünket és statisztikai adalékkul szolgálnak majd. Semmi sem volna tehát kevésbé jogosult, mint ha valaki ebből az értékeben és jellegében heterogén anyagból a szocialista realizmus eszméjének a

történetét próbálná megrajzolni. Anyagunk erre nem volna alkalmas. De ha ösztönzést s némi segítséget nyújtani tud a szocialista művészet és irodalom korszerű tudományos feldolgozásához — amint reméljük —, akkor elértük vele célunkat.

MIKLÓS PÁL

I.

Szemelvények az OK(b)P Központi Bizottságának 1925. júniusi határozatából

6. A proletariátusnak, amellet, hogy megőrzi, megszilárdítja és állandóan kiszélesíti a vezetést, el kell foglalnia az ideológiai front új szakaszainak egész során is a megfelelő pozíciót. A dialektikus materializmus behatolása teljesen új területekre (a biológiába, a lélektanban és általában a természettudományokba) már megkezdődött. *Ugyan-így előbb vagy utóbb meg kell történnie a pozíciók elfoglalásának a szépirodalom területén is.*

7. Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy ez a feladat hasonlíthatatlanul bonyolultabb, mint a proletariátus által megoldott más feladatok. A munkásosztály ugyanis már a kapitalista társadalom keretei között is előkészülhetett a győztes forradalomra, kinevelhette a harcosok és vezetők kádereit és kidolgozhatta a politikai harc nagyszerű ideológiai fegyverét. Nem dolgozhatta ki azonban sem a természettudomány, sem a technika kérdéseit, és mint kulturális téren elnyomott osztály ugyancsak nem alakíthatta ki saját szépirodalmát, saját művészeti formáját, saját stílusát. A proletariátus már most biztosan meg tudja ugyan ítélni bármely irodalmi alkotás társadalmi, politikai tartalmát, de a művészi formára vonatkozóan még nem tud minden kérdésre ilyen határozott választ adni.

13. A párt, helyesen felismerve az irodalmi irányok társadalmi osztálytartalmát, az *irodalmi forma területén* semmiképpen sem kötheti le magát teljesen *egy* irány mellett. A párt az irodalom egészét irányítja, s éppoly kevésbé támogathatja az irodalom *egy* frakcióját (ezeket a frakciókat a forma és a stílus különböző felfogása alapján osztályozva), aminthogy a család formájára vonatkozó kérdéseket sem döntheti el határozatokkal, noha az új életforma kiépítését egészben véve kétségtelenül irányítja és irányítani kell. Minden jel arra mutat, hogy a korszaknak megfelelő stílust meg fogják teremteni, de más módszerekkel fogják megteremteni és a kérdés még nem érett meg az eldöntésre. El kell vetni minden olyan kísérletet, amely arra irányul, hogy az ország kulturális fejlődésének adott szakaszában a pártot ilyen irányban lekösse.

16. A pártnak hangsúlyoznia kell olyan szépirodalom megteremtésének szükségességét, amely valóban a tömegekhez, a munkás és paraszt olvasókhoz szól; bátrabban és határozottabban kell szakítanunk az úri előítéletekkel az irodalomban és a régi mesterségbeli tudás minden technikai eredményét felhasználva, a *milliók tömegei* számára érthető, megfelelő formát kell kidolgozni.

(Idézve: M. Gorkij: *Irodalmi tanulmányok*. Bp. 1950. 444—447.)

Szemelvények a Szovjet Írók Szövetsége I. kongresszusán elhangzottakból

GORKIJ

Meg kell értenünk, hogy a kritikai realizmus a „felesleges emberek” individuális alkotásaként jött létre. Ezek az emberek nem voltak képesek harcolni az életért, nem találtak benne helyet maguknak, többé-kevésbé világosan felismerték egyéni létük céltalanságát, s ezt a céltalanságot úgy értelmezték, mint a társadalmi élet minden jelenségének, a történelem egész folyamatának értelmetlenségét.

Egyáltalán nem tagadjuk, hogy a kritikai realizmus óriási, széleskörű munkát végzett; nagyra beesüljük formai eredményeit a szavakkal való ábrázolás művészetében. Meg kell értenünk, hogy erre a realizmusra feltétlenül szükségünk van a múlt csökevényeinek felderítésében, az ellenük való harchoz, kiirtásukhoz.

Viszont a realizmusnak ez a formája nem szolgálhat a szocialista egyéniség nevelésére; ez ugyanis mindent kritizál és semmit sem helyesel, vagy pedig — rosszabb esetben — visszatér annak az igenléséhez, amit megtagadott.

A szocialista egyéniség — amint munkástömegeink színejaván, munkahőseink példáján látjuk — csak a kollektív munka feltételei közt fejlődhet ki. A kollektív munka vetíti eléje a magasztos és bölcs célt: az egész világ dolgozóinak felszabadítását az embert eltorzító kapitalista rabságból.

A szocialista realizmus tevékenységnek, alkotásnak tekinti a létet, melynek célja az ember legértékesebb egyéni képességeinek szüntelen fejlesztése — hogy legyőzhesse a természet erőit, hogy egészséges és hosszúéletű legyen, hogy nagy boldogság legyen számára itt élni a földön, melyet igényei szüntelen növekedésének megfelelően teljesen be akar rendezni, az egy családba egyesült emberiség nagyszerű otthonának.

(1934. aug. 17. Kongresszusi beszéd. 422—23.)

FAGYEJEV

A szocialista realizmus az új, szocialista valóság, az új hősök igenlésével minden realizmus közül a leginkább kritikai. Sokkal inkább kritikai, mint a régi realizmus, de a kritika ezen vonását az új, szocialista valóság, az új személyiség és az új viszonyok igenlésével kapcsolja össze. Át kell alakítanunk az egész világot, ki kell irtanunk a kapitalizmus maradványait mind a gazdaságban, mind az emberek tudatában. Végül felül kell vizsgálnunk azt a hatalmas örökséget, amely a múltból ránk maradt. Éppen ez teszi a szocialista realizmust leginkább kritikai realistává és ugyanakkor olyan realizmussá, amely igenli a valóságot.

(Fagyjev felszólalása, 234.)

RADEK

A szovjet művészet sokáig kereste alkotói útjait, módszereit, mert túl kellett lépnie a művészet régi tradícióin és ki kellett tapintania azt az új utat, amely a mi valóságunk ábrázolásához vezet. Ezt az utat megtaláltuk. Megtaláltuk a szovjet művészet módszereit, és azok megfelelnek azon feladatoknak, amelyeket a forradalmi irodalom tűz maga elé. A szocialista realizmus jelszava éppen olyan egyszerű és világos, mint



ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПАРАД

Irodalmi díszszemle

Дружеский шарж Б.Ф. Ефимова.



ДОКЛАДЧИКИ ПЕРВОГО ВСЕСОЮЗНОГО СЪЕЗДА ПИСАТЕЛЕЙ. В центре: Максим Горький. Слева направо: С. Маршак, П. Юдин, В. Ставский, Н. Тихонов, К. Радек, В. Кирпотин, В. Наршон, Н. Буларкин, Н. Погодин, А. Толстой.

A Szovjet Írók Szövetsége I. kongresszusának előadói. A középben M. Gorkij, balról jobbra: Sz. Marsak, P. Jugyin, V. Sztavszkij, N. Tyihonov, K. Radek, V. Kirpotyin, V. Kirson, N. Buharin, N. Pogogyin és A. Tolsztoj

amilyen egyszerű és világos volt a szovjetek jelszava, országunk iparosításának és kollektivizálásának jelszava. S éppen ezért fogadták el és értették meg, mert ez a jelszó nem kigondolta a módszereket, hanem csak a forradalmi művészet soron levő, megérett igényeit fejezte ki, bár sokat kell még dolgoznunk, amíg azt nagy művekben meg tudjuk valósítani. A realizmus nem a szépítgetést, nem a forradalmi jelenségek összegyűjtését, hanem a valóság ábrázolását jelenti, a valóságét, ahogy van, teljes bonyolultságában, ellentmondásosságában, és nemcsak a kapitalista, de a másik, az új, — a szocialista valóság ábrázolását jelenti.

Az a művész, aki a szocializmus születését idillnek próbálja feltüntetni, aki a nehéz harcokban születő szocialista rendszert ideális emberek lakta édenként próbálná ábrázolni, nem lenne realista, műveivel senkit sem tudna meggyőzni. A művésznek a múlt tégláiból épülő szocializmus születését kell visszaadnia, amely a múltból ránk hagyományozott anyagból jön létre, abból az anyagból, amelyet mi magunk, arcunk verítékével, munkánk és harcunk bérével, az osztályok nehéz harcában és az ember önmaga átalakításának munkájában hozunk létre.

De ha nincs statikus realizmus, olyan realizmus, amely csak annak a képét adja, ami van, ha a múlt minden nagy realista művésze — még akkor is, ha ezt nem tudatosította — dialektikus volt, s a fejlődést az ellentmondások harcában mutatta meg, akkor mi, amikor a szocialista realizmusról beszélünk, méginkább hangsúlyozzuk realizmusunk ezen dialektikus jellegét.

A szocialista realizmus nemcsak azt jelenti, hogy ismerjük a valóságot, ahogy van, de azt is tudjuk, hogy az milyen irányban fejlődik. Ez a valóság a szocializmus irányába, a nemzetközi proletariátus győzelme felé fejlődik. S az a művészi alkotás, amelyet a szocialista realizmus hoz létre, olyan képi alkotás, amely megmutatja, hogy hova vezet az ellentmondások azon harca, amelyet a művész az életben látott és műveiben ábrázolt. ...

(Amikor a haldokló kapitalizmus az irracionálisra, az öntudatlanra és a tudatalattira appellál, a szocialista realizmus irodalma az emberiség sorsának tudatosítását követeli, megköveteli a legnagyobb intellektuális munkát, megköveteli, hogy megértsük bolygónk helyét a világmindenségben és az ember helyét ezen a bolygón. A szocialista realizmus irodalma világméretű irodalom, mert az a feladata, hogy a világ képét nyújtsa.) ...

A haldokló kapitalizmus művészei az elfogulatlanság köpenyébe bújnak. Szkeptikusok, meg vannak győződve arról, hogy semmiben sem hisznek, bár művészetük lényege az a hit, hogy ez a rothadó világ örökké fog tartani. A szocialista realista irodalom nem azt a feladatot tűzi maga elé, hogy a világ képét azért nyújtsa, hogy a kíváncsiságot kielégítse, hogy egyszerűen tükröt tartson az emberiség elé. Azt a feladatot tűzi maga elé, hogy az emberiség új renaissance-ért, vagy pontosabban szólva, nem az emberiség újjászületéséért, hanem a születéséért vívott hatalmas küzdelem résztvevője legyen.

(K. B. Radek referátuma, 316—17.)

*

ARAGON

A szovjet írók nemcsak saját munkájuk alapját rakták le, hanem mindazon írókét is, akik az egész világon együtt harcolnak a proletariátussal; az igazi materialista irodalom alapját, amely szolgálni tudja a proletariátus s ezzel az egész emberiség ügyét. Ezt az alapot nemcsak elméleti tézisek formájában rakták le, — amelyek számunkra

nagyon értékesek —, de maguk a művek jelentik ezt az alapot; olyan művek, amelyek már most eltérnek a kapitalista világ egész irodalmától, amelyeket össze tudtak kapcsolni a Szovjetunió munkás- és paraszttömegeivel, amelyek nemcsak tartalmuk révén vannak kapcsolatban a tömegekkel, de egész nyelvezetükkel és azon reagálás révén is, amely a szocializmus építői, a munkások és parasztok köréből éri e műveket...

A mi szövetségünk a francia kultúra nemzeti viszonyai között ki tudja fejteni a *szocialista realizmus* jelszavát, amelyet a Szovjetunióban nemcsak a Szovjetunió, de az egész földkerekség minden nemzetére vonatkozóan mondtak ki.

(*Aragon felszólalása, 355—56.*)

*

RADEK

Mi nem fényképezzük az életet. Mi a jelenségek összességében a meghatározó jelenséget keressük. Nincs olyan realizmus, amely válogatás nélkül mindent ad. Ez a leglaposabb naturalizmus lenne. Ki kell választanunk bizonyos jelenségeket. S hogy mi a lényeges — erre utal már maga a „szocialista realizmus” elnevezés is. Válasszák ki mindazokat a jelenségeket, amelyek azt mutatják meg, hogy hogyan omlik össze a kapitalizmus rendszere, hogyan fejlődik a szocializmus, nem megszépítve, hanem megmutatva, hogy az harcban nő, nehéz munkában, verítékkal. Azt mutassák meg, hogy az hogyan nő a dolgokban, az emberekben. Ne bármilyen kapitalistát mutassanak be, mint ezt a *Kék blúz*, vagy a *Lule sziget* szerzője teszi. Nem, tipikusan, az egyediben mutassák be. Tegyük ezt a történelmi fejlődés törvényszerűségének kritériumára támaszkodva. Íme, ezt jelenti a szocialista realizmus.

(*K. B. Radek zárszava, 373.*)

*

KIRSON

Néhány drámaíró úgy véli, hogy csak olyan szépirodalmi mű szocialista, amely közvetlen politikai problémákkal foglalkozik. Azt gondolják, hogy olyan problémák, amelyek nincsenek közvetlen kapcsolatban az aktuális kérdésekkel — a művészi alkotásban csak akkor engedhetők meg, ha eltávolodunk művészetünk feladataitól. Drámáikat lépten-nyomon az általuk szűken értelmezett politikának szentelik, ugyanakkor a politikai kérdéseket nem képi formában ábrázolják, ahogy ennek a művészi alkotásban lennie kellene, hanem szemtől szembe, túl egysíkúan, ami a művészt a publicisztikához vagy a primitív agitációs röpirathoz juttatja.

(Az irányzatosságról van szó. Ezen a fórumon az írók azt mondták, hogy ők igenlik a bolsevik tendenciát. Igen, ez helyes, de ennek az irányzatosságnak olyan művészi formában kell kifejeződnie, hogy az ne legyen erőszakolt, a művészi alkotás logikájából következők.)

Az az irodalom és az a művészeti alkotás szocialista, amely bármilyen témát kommunista pozícióról, a szocialista perspektívák fényében tár fel. A legfontosabb és soron levő feladat, hogy művészi alkotásokban mutassuk meg nemzedékünk új vonásait, érzéseit és az értük vívott harcot.

(*V. Kirson korrekciója, 410.*)

*

... a költői alkotásnak a lehető legkülönbözőbb formákban kell megjelennie, s ezeket a szocialista realizmus egységes nagy stílusának vagy módszerének kell egyesítenie. ...

A szocialista realizmus filozófiai alapja a *dialektikus materializmus*. Ebből a szempontból a szocialista realizmus különös — a dialektikus materializmusnak megfelelő — módszer a művészetben, annak a művészet területén való alkalmazása ...

Mit is jelent ez? Mi a szocialista realizmus, mik a sajátosságai? Miben különbözik a realizmustól általában? ...

... mindenekelőtt a művészet *anyagában*. Már nem egyszer alkalmunk volt rámutatni arra, hogy a forma és a tartalom *egysége* nem zárja ki azok *ellentétességét*. ... A *szocialista realizmus* abban különbözik az egyszerű realizmustól, hogy kikerülhetetlenül a szocializmus építésének, a proletariátus harcának ábrázolását, a jelenkori nagy történelmi folyamat új emberének, és legbonyolultabb „kapcsolatainak és közvetítéseinek” ábrázolását állítja középpontba. Ugyanakkor nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a költői egységben egységes oszthatatlanságban vannak az intellektuális, emocionális és akarati momentumok. Az ismert irányító értékelő momentumok, az osztályjelleg, az irányzatosság minden mű alkotórészei, bármilyen finom és szublimált formában jelentkezzenek is. A proletariátus győzelmének szempontja természetesen minden szocialista realista alkotás szerves attribútuma, annak „társadalmi értelme”.

De vajon ez az egyedüli különbség? Vagy a szocialista realizmusnak vannak metodikai s következőképpen *stílusbeli* specifikumai is, amelyek megkülönböztetik a polgári realizmustól?

Természetesen, vannak ilyen momentumok.

Ezek a momentumok a legszorosabb kapcsolatban vannak az anyag tartalmával és az akarati tényezőknek a proletariátus osztálypozíciói által diktált célzatosságával. A születő szocialista társadalomban fokozatosan csökken a fizikai és szellemi munka közötti különbség; új típusú ember alakul ki, akinél az intellektus és az akarat nem hasad szét; a világot valóban azért ismeri meg, hogy megváltoztassa; a passzív szemlélődés, az olyan mű, amely az objektív tárgyi világot a mozgás tendenciájának megmutatása nélkül ábrázolja, anélkül, hogy annak gyakorlati megváltoztatására törekedne — egyre inkább a múlté.

Éppen ezért a *szocialista realizmus* nem vallhatja magáénak *Zola* naturalizmusának álláspontját, aki azt javasolja, hogy a valóságot csak „olyannak ábrázoljuk, amilyen” („telle, qu'elle est”). Nem fogadhatjuk el ezért másik jelszavát sem: „L'imagination n'a plus d'emploi” („A fantázia többé nem használható”). A szocialista realizmus mer „álmodozni”, s a fejlődés reális tendenciájára támaszkodva kell is, hogy „álmodozzon”.

Ezzel van kapcsolatban a *forradalmi romantika* kérdése is. Amennyiben a szocialista realizmus megkülönböztető jegye annak aktivitása, hatékonysága, amennyiben a folyamatnak nem száraz fotográfiáját adja, a harc és szenvedélyek egész világát a jövőbe vetíti, amennyiben a hősiesség elvét a történelem trónjára ülteti, úgy a forradalmi romantika a szocialista realizmus alkotórésze. A romantikát általában szembeállították a realizmussal. Ez azért van így, mert a *romantika* az esetek többségében a metafizikus térben és a „valóságon túli világokban” való idealista lebegéssel kapcsolódott össze, és a „fenséges és szép” lelkesült érzete a tárgyi világon túlra vezetett. Ez elsősorban azért volt így, mert a *realizmus* szűk és szemlélődő ún. „objektivizmus”-t képviselt. Szűket, — mert nem fejezte ki a jövőbe vezető tendenciákat. Szemlélődőt, — mert a jelenvaló konstatálására korlátozódott, mégha természetesen nem is „tisztá formában”. A mi körülményeink között a *romantika*, amely mindenekelőtt a *hősiességgel* van kapcsolatban, semmiféle értelemben sem a metafizikai égre, hanem a földre irányul: az ellenség

és a természet feletti győzelemre. Másrészt a szocialista realizmus nem egyszerűen konstatálja a létezőt, hanem a fejlődés fonalát megragadva, azt a jövőbe viszi. És ezt aktívan teszi. Ezért nincs semmi értelme, hogy a romantikát szembeállítsuk a szocialista realizmussal...

...ezen születő ember emócióinak egész világa, egészen — engedtessek meg, hogy ezt a kifejezést használjam — az „új erotikáig” a szocialista művészet integráns területe. A líra nincs konfliktusban a szocialista realizmussal, mert ez nem antirealista líra, amely a túlvilágot keresi, hanem a születő szocialista ember lelki mozgásainak költői megformálása. *A szocialista realizmus nem líraellenes.*

Itt föl lehet vetni még egy ezzel összefüggő kérdést: a szocialista realizmus nem líraellenes, de *individualizmus-ellenes*. Ez nem jelenti azt, hogy nem mutatja be a személyiséget és nem fejleszti azt. A szocializmus, mint mondtuk, a személyiség felvirágzását, tartalmi gazdagodását, a személyiség-tudat fejlődését jelenti; az *egyéniség* növekedése itt egyáltalán nem azonos az *individualizmus* növekedésével, azaz azzal, ami az embereket szétválasztja.

Ellenkezőleg, a kollektív kapcsolat érzete a szocializmus egyik legfontosabb vonása, és költészetté lényegült formájának elengedhetetlenül tükröződnie kell a szocialista realizmus stílusjegyeiben is. Ily módon a szocialista realizmus *individualizmus-ellenes*.

A szó megszokott értelmében vett régi realizmussal ellentétes a költői mű olyan típusa, amely a korszakot annak legáltalánosabb és univerzális meghatározottságaiban mutatja be, azt sajátos konkrét-absztrakt, ugyanakkor hatalmas belső gazdagságot, a legmagasabb fokú általánosítást hordozó formában tükrözi. Ilyen pl. Goethe *Faustja*. Ez formáját tekintve egyáltalán nem a konkrét történelmi folyamat, hanem az emberi szellem viharainak ábrázolása. És ugyanakkor a *Faust* az önmagát megszilárdító polgári korszak filozófiai-költői koncepciója. A költészet analóg, de más jellegű típusával van dolgunk pl. E. Verhaeren *Hajnalokjában*, ahol a költő „Oppidomagne” „szimbolikus” városát mutatja be, ahol lejátsszódik a szocialista forradalom. Véleményünk szerint az olyan típusú költészet, mint a *Faust*, de más tartalommal, következőképpen más formában, de a legmagasabb fokú általánosítás megőrzésével, kétségtelenül *része* a szocialista realizmusnak, mintegy a szocializmus költői alkotásának legmonumentálisabb formája.

Nagy vonásokban ezek a szocialista realizmus alapvető *specifikumai*. Következőképpen, levonhatjuk az *ötödik következtetést*, nevezetesen: *a szocialista realizmus a költői alkotás módszere és a szocialista költészet stílusa, amely az objektív világot és az emberi érzések világát ábrázolja, olyan stílus, amely mind a költői ábrázolás tárgyi tartalmát, mind stílus-sajátosságait illetően eltér a polgári realizmustól.*

(Ny. I. Buharin referátuma, 500—2.)

*

SZTECKIJ

A határozatban önök maguk mondták, hogy olyan műveket akarnak alkotni, amelyeket a szocializmus szelleme hat át. Íme, ez a szovjet irodalom vonala. Minden más vonatkozásban pedig szabad alkotói versengés.

Nálunk túlságosan sokat okoskodnak a szocialista realizmus kapcsán. A szocialista realizmus egyáltalán nem jelenti az eszközök valamiféle gyűjteményét, amelyet az írónak adunk át a művészi alkotáshoz. Néhány író azt követeli, hogy a szocialista realizmus minden részletre kiterjedő elméletét nyújtsuk.

Önök az értelmiség legjobb részének képviselői. „Akinek sokat adnak, attól sokat is követelnek.” És amikor azt mondják, hogy nekünk meg kell mutatnunk a szocialista realizmust, itt, az írók kongresszusán csak egy felelet lehetséges: a szocialista realizmust legjobban azokban a művészi alkotásokban lehet felmutatni, amelyet a szovjet írók alkotnak.

(*A. I. Szeckij felszólalása, 615.*)

*

JUGYIN

A szocialista realizmusnak két alapvető forrása van: a megelőző irodalmi hagyomány kritikai elsajátítása és a szocializmus gyakorlata, a szocialista kultúra megteremtése.

A szocialista realizmus elsősorban örökösként befogadja és folytatja az irodalom realista vonalának és a forradalmi romantikának a legjobb hagyományait. . . .

Azt mondhatjuk, hogy a szocialista realizmus mint a művészi alkotás alapvető módszere a szocialista kultúra megteremtése, a szovjet írók művészi alkotói gyakorlata alapján jött létre.

A szocialista termelési viszonyok, az új valóság a művészi alkotásnak új tartalmat adott, és ez az új tartalom új elveket is szült, a szocialista realizmust, amely a művészi forma viszonylatában valami újat követel az írótól, amikor felhasználja a múlt tapasztalatait, azt olyan új fogásokkal gazdagítja, amelyek megfelelnek a szocializmus követelményeinek.

(*P. F. Jugyin referátuma, 665.*)

*

BUHARIN

Ha valaki is úgy értett engem, hogy az egyes szerzők értékelését kötelező direktívaként adtam, akkor ez nyilvánvaló félreértés. Az ilyen értékeléseket nem lehet egy síkra hozni a politikai értékelésekkel. A költői alkotásnál az alkotó útkeresésekben, a problémák felvetésében és megoldásában, a versenyben széles szabadságnak kell lennie. A kötelező direktívák ezen a területen az alkotófolyamatok elbürokratizálásához vezetnének, és rossz szolgálatot tennének a művészeti fejlődés egész ügyének. A szocialista realizmus módszere feltételezi az alkotói verseny formáinak sokféleségét, és éppenúgy helytelen lenne az egyes szerzők hivatalos kanonizálása. Éppen ezért természetes, hogy az egyes szerzők általam adott értékelését nem lehet sem direktívaként, sem általánosan kötelezőként értelmezni.

(*Buharin kiegészítése a zárszóhoz, 671.*)

*

SZERVEZETI SZABÁLYZAT

A szocialista realizmus, amely a szovjet szépirodalom és irodalmi kritika alapvető módszere, a művésztől a valóság igaz, történelmileg konkrét, forradalmi fejlődésében való ábrázolását követeli meg. A valóság művészi ábrázolásának igaz voltát és történelmi konkrétságát össze kell kapcsolni a dolgozók szocialista szellemű nevelésének és átalakításának feladatával.

A szocialista realizmus a művészi alkotásnak kivételes lehetőségeket biztosít az alkotó kezdeményezés megnyilvánulásában, a különféle formák, stílusok és műfajok megválasztásában.

(VIII. melléklet. 716.)

*

(A szemelvények forrása: *A Szovjet Írók Szövetsége I. kongresszusának jegyzőkönyve. Moszkva 1934. oroszul.*)

III.

Külföldi írók és politikusok a szocialista realizmusról

ARAGON

Semmi sem olyan veszélyes, mint a szép képek. Ezekkel rontják meg a lelkeket. Ha önök megnyugtatóan szép képeket óhajtanak kapni, amelyek semmi problémát nem okoznak majd önöknek s amelyekkel eleve egyetértenek — ne számítsanak rám. Az az irodalom, amely néhány száz oldalon megoldja az élet összes nehézségeit, ahhoz a műfajhoz tartozik, amit utópiának szokás nevezni. Semmi sem olyan veszélyes, mint az utópia, amely elaltatja az embereket, s amikor a valóság felébreszti őket, olyanok, mint a holdkóros a háztető szélén. Le is esnek onnan.

Tudják, hogy idestova huszonöt éve a realista művészet egyik felfogását vallom magaménak, s ez megfelel általános világfelfogásomnak, a szocializmusnak. Ám a szocialista realizmus, hogy nevén nevezzük, nem egyszer s mindenkorra megállapított művészeti koncepció, amelyet meg lehet tanulni s amely megfelel bizonyos recepteknek. A szocialista realizmus, az én értelmezésemben, nem szükségképpen az, amit itt nálunk így neveznek, még csak az sem, amit minden szovjet író ezen a néven emleget. Gyakran szocialista realizmusnak állítanak be olyasmit, ami csupán vulgáris realizmus, vagy még csak nem is realizmus, például egy naturalizmushoz tartozó, fényképszerű beállítást, vagy például egy olyan populista művészetet, amelyhez elegendőnek vélnek oda-biggyeszteni egy nyilvánvaló kommunista erkölcsi tanulságot, vagy olyan kerettel venni körül, amelyben a jó munkásnak megvan a pártigazolványa, de legalábbis megkapja azt az utolsó fejezetben. Pierre Daix egy újabb cikkében igen helyesen paternalistának minősítette ezeket a könyveket. (...)

... Nem az ilyen könyvek jelentik számomra a szocialista realizmust. Jobban érdekel az olyan kísérlet, amelyben az emberek sorsa nincs előre megszabva, s amelyben a lelkek nincsenek eleve ennek a politikai követelménynek szentelve. Azokban a könyvekben, amelyek nem akarják magukat a szocialista realizmus illetékesének feltüntetni, fedezem fel leggyakrabban az elemeket, amelyek — e realizmus fényénél vizsgálva — előbbre visznek engem a kritikai szellem gyakorlásában, afelé a realizmus felé, amelyet meggyőződésem szerint a művészet végkifejletének kell tartanom. Az is megtörténhetik, hogy az író, aki így, tudtán kívül, megmutatja nekem a keresett utat, igen messze áll attól, hogy ossza nézeteimet, sőt lehet, hogy nézetei sértenek engem, ellenségesek számomra.

Sajnálom azt, aki nem képes egy könyvben elviselni a tőle idegen eszméket, s aki nem tudja kiszűrni az ellenséges eszmékből saját eszméinek édességét.

Ám itt többről van szó: az, aki az általa olvasott szerzőkkel való pusztán egyetértésben leli gyönyörűségét, s aki ilyen módon egy puha kis világot, olvasólámpa melletti utópiát teremt magának, amelyben semmi sem bosszantja, és aki elvet az irodalomból mindent, amivel nem ért egyet, az olyan műtétet hajt végre az irodalomban, amely egyformán veszélyes az irodalom és saját eszméi szempontjából.

Ha az irodalomnak ott kellene kezdődnie, ahol a szeplőtlen összhang kialakult, más szóval: ha az irodalomnak dogmatikusnak kellene lennie, akkor csak némelyek művelnék a hasonszőrűek számára, s az osztály igen vitatható, pusztán verbális ürügyén elveszítené nemzeti jellegét és általános értékét. Nem azt akarom mondani, hogy az osztályszempontot el kell távolítani az irodalomból; az irodalomban mindig van egy osztályszempont, csupán arról van szó, hogy tudni kell, milyen osztályszempontról, melyik osztály szempontjáról van szó. Ám az osztályszempont a szerzőnél olyan értékeket fakaszthat, amelyek az osztály határain túl aratnak majd elismerést; a polgári irodalom — s ez tény — számos olyan művet hozott létre, amelyekért egyáltalán nem polgári közönség rajongott, és amelyeket nem az tartott értékesnek. Semmi értelme feltételezni, hogy a jelenség fordítottja nem következik be. De az érték kritériuma mind a két esetben egyaránt a mű nemzeti jellege lesz.

Értékes alkotásnak megvannak a nemzeti összefüggései. Ezt úgy értem, hogy értékes mű nem egy elszigetelt zseniális elme gyümölcseként, kortársakkal való kapcsolat nélkül jön létre. Minden mű része egy összefüggésnek, amely főképpen korának irodalmából és saját nemzete irodalmi hagyományaiból tevődik össze. Ha tehát az író annyira esztelen, hogy kiszakítja művét ebből az összefüggésből, nem más írók műveinek, hanem sajátjának árt vele, megfosztja művét, hogy úgy mondjam, létfeltételeitől, s az eredmény: döglött halként hever előttünk a fövényen.

Alapvető különbség van a szocialista realizmusnak és a múlt irodalmi iskoláinak a fejlődése között. Ez utóbbiak csak egymást kizáró vitákban tudtak élni, elátkozva mindent, ami rajtuk kívül állott. A szocialista realizmus harca másféle; ez a harc máshol folyik, s ezért a szocialista realizmus hasznosíthatja azt is, ami rajta kívül születik, mindig képes tolmácsolni, irányítani még a vele szembe forduló elemeket is, mert célja nem egy stílus, hanem egy világnézet diadalra juttatása. Nem vagyok nagyon biztos abban, hogy mindenki, aki a szocialista realizmust magáénak vallja, egyet fog velem érteni ezen a ponton. De mit tehetek? Számomra komolytalannak tűnik, hogy a szocialista realizmust amolyan alkotmányos művészetnek tekintsem, amely, mint olyan, szembehelyezkedik vetélytársaival. Az én felfogásomban a szocialista realizmus *nyílt*, nem dogmatikus, megengedi a magát gazdagítani szándékozó művészeknek, hogy művészetét ne csak egy elkerített legelőről gazdagítsa, hanem mindenhol, ahol megleti táplálékát felfogásának kritikái fenntartása mellett. (...)

Mi írók, valahányan csak vagyunk, a szocializmus korának vagyunk az írói, akár felismertük már, akár nem. Nyilvánvaló, hogy írói módszerünket, munkánk stílusát magunk választjuk meg. Ám ha a lenini visszatükröződési elmélet a művészetben igaz — és erről mélységesen meg vagyok győződve —, mi szükségképpen visszatükrözzük korunkat írásainkban, szükségképpen visszatükrözzük az emberiség haladását a szocializmus felé. Ezt tesszük, akár akarjuk, akár nem. Többé-kevésbé eltorzult, többé-kevésbé fantasztikus módon. A szocialista realizmus az irodalomban a *tényeknek*, a művészet *részletének* szervező koncepciója, amely megmagyarázza ezt a részletet, értelmet és erőt ad neki, és szervesen beleilleszti az emberiség haladásának az írói individualizmus feletti folyamába. A XX. században a művészet többé már nem felfedezések sorozata, mint ahogyan a tudomány az már. Nem maradhatunk közömbösek mások talál-

mányai előtt, értelmet kell adnunk azoknak. Meg kell szerveznünk az irodalom és a művészet folyamatosságát, és közössé kell azt szerveznünk, az emberiség történelmi fejlődésének megfelelően: íme ez a valóságban azoknak a realistáknak a feladata, akik következetes, tudományos realizmust vallanak magukénak. És ha én a könyveimmel, valamint a mások könyvei iránt tanúsított figyelemmel bármily kevésbé is hozzá tudok járulni ehhez, akkor jól használtam fel életemet, képességeimet, akkor megtettem, amit tehettem, hogy kitörjek onnan, ahonnan a véletlen folytán származom, hogy afelé tart-
sak, amerre meggyőződéseim szerint az emberiség halad, s amerre szilárdan elhatároztam, mikor még feleannyi idő sem voltam, mint most, hogy vele együtt fogok haladni, amíg csak erőmből futja. [1959.]

[*Louis Aragon: J'abats mon jeu. Ed. Fr. Réunis, Paris é. n. 136—40 ; 172—73.*]

BECHER

Ha a szocialista realizmusról beszélünk és meghatározását igyekszünk adni, ne bonyolítsuk ezt túlságosan, mert ezzel csak zavart okozunk. A szocialista realizmus koncepcióját igen sok olyan megnyilatkozás is tartalmazza, amely a szocialista realizmus voltaképpen elméleti születése előtt jött létre. Így például Schillernél szocialista realista perspektívát tárnak fel ezek a sorok:

Suhanjon bátran a magosba
Korotok fölé szárnyatok,
Míg tükrötökben hajnalodva
A jövő század felragyog!

Brecht pedig így ír:

Álmodj! Arany jövődő!
Emelkedik a kalászkok szép árja!
Magvető, mit holnap vetsz,
Nevezd tulajdonodnak már ma!

Már ez a két megnyilatkozás is elegendő lehet számunkra a szocialista realizmus lényegének bemutatásához. A kritikai realizmusnak nem sikerülhetett bátor szárnyalással kora fölé emelkedni és tükrében a jövő századot megmutatni. A kritikai realizmus kénytelen volt beérni a realista bírálattal, anélkül, hogy képes lett volna perspektívát nyújtani. Nem tudott a „polgári szemlélet” fölé emelkedni, nem tudott kilépni eredeti társadalmi alapjaiból. Bizonyos idő óta a polgári irodalom arra sem volt többé képes, hogy álmokat szőjön egy utópisztikus világról, amelyben az emberiség legjobb álmai teljesednének be. Ez a világ a polgárság számára zárva maradt. Írói és költői már csak „Napnyugat alkonyatról” és a világmindenségnek a semmiben való föloldódásáról tudtak álmokat szőni. A szocialista realizmus lett az emberi haladásnak, a harcoló munkásosztálynak a kifejezése. Egyedül csak a szocialista realizmusnak adatott meg, hogy realiztikus látomásokat teremtsen, amelyekben „bátran suhanó szárnyakkal kora fölé” emelkedik és amelyeknek tükrében a jövő század körvonalait ragyogtatja fel. A jövő század ugyanis, mint az ma már félreérthetetlen világossággal látszik, az ember világa, olyan társadalmi rend lesz, amely minden idők és népek legjobbjai fáradozásának eredményeként és mindenekelőtt a munkásosztálynak az osztálytársadalmak kizsákmányolása elleni harca eredményeként születik meg, s nem más, mint minden ember boldogságának diadala az osztály nélküli jövőjében. [1957.]

Egyszer már szoltunk azokról, akik a szocialista realizmust számon kérik ugyan azoktól, akiket megbírálnak, maguk azonban nem hajlandók ezt az elvet követni kritikai munkásságukban. Arról is beszéltünk, hogy a szocialista realizmus alkalmazása a kritikában egzsakt, tárgyilagos és tudományos analízist követel, ehhez pedig alaposan kell ismerni nemcsak a művet, a kort, a kor feltételei között létrejött irodalmat és az irodalomtörténetet általában, hanem annak az írónak egyéniségét és régebbi munkáit is, akinek művéről a bírálat szól. Nos, ezek a követelések voltaképp minden becsületes kritikának előfeltételei, de a szocialista realista szemléleti módot alkalmazó kritikusként mindezen felül ahhoz is kell értenie, hogy a mában fölfedezze a holnapot, vagyis a megbírált íróban megsejtse mindazokat a hajlamokat, lehetőségeket, csírákat, fejlődési törekvéseket, amelyek túlmutatnak a mán, a pillanatnyilag előttünk fekvő művön. Arra kell rámutatnia, ahol — hacsak apró, szerény kezdetekben is — a jelentékeny jövő már a jelenlegi, adott műben lehetségesnek, megvalósulónak mutatkozik. Az ilyen bíráló felfedezi „a drámát a drámában”, „a regényt a regényben”, „a verset a versben”; néha — talán nem is nagyon ritkán — megállapíthatja, hogy a dráma másik drámát, a regény másik regényt, a vers másik verset foglal magába, mégpedig a jelenlegi állapoton túlmutató, tökéletesebb, már-már a tökélyt megközelítő műalkotást. Nemcsak úgy, ahogyan Pascal mondja (Refrén !): „L’homme dépasse infiniment l’homme” — nemcsak az ember múlja fölül végtelenül az embert, a műalkotás is végtelenül fölülmúlja a műalkotást, az igazi műértő feladata, hogy rávilágítson ezekre a fölülmulási lehetőségekre, és ezzel maga is hozzásegítse a művészt, hogy önmagát fölülmúlja, hogy túlmutasson önmagán [1960.]

(*Das poetische Prinzip.* — Johannes R. Becher: *Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Weimar 1961. 396—97.)

[J. R. Becher: *A költészet hatalma.* Bp. 1963. 312—13.]

BRECHT

... Sohasem voltam naturalista, sosem szerettem a naturalizmust, de minden hibája mellett is a realizmus érvényrejutását látom benne a modern irodalomban és a modern színházban. A naturalizmus fatalista realizmus, a fejlődéstörténetileg lényegtelen dolgok elárasztanak mindent, a kép, amit a valóságról nyújt, hasznavehetetlen, poézise kissé satnya, és így tovább, és így tovább, de mégis rajta keresztül válik a valóság láthatóvá, olyan nyersanyaggal rendelkezik, amely nincs idealizálva. Mindenek ellenére ez az irodalom és színház nagy korszaka, s csak a szocialista realizmus múlhatja felül! (...)

A szocialista realizmusnak sok játékfajtája lesz, vagy csupán stílus marad és egyhangúvá válása miatt hamarosan elpusztul (mivel túl kevés igényt elégít ki). Figyelemmel kell kísérnünk, hogy mi jön létre. Ami létrejön, azt tovább kell fejlesztenünk. Nincs értelme valamilyen esztétikát felállítani, kigondolni, ismert elemekből összerakolni, és azután elvárni, hogy a drámaírók azt szállítsák, amit az esztéták kigondoltak. Különösen rossz dolog a műalkotás modelljét íróasztalnál összeeszkábálni. Ezután majd csak abból a szempontból vizsgálják a műalkotást, hogy megtestesíti-e a modellt. [1953.]

*

Hogy mi a „szocialista realizmus”, nem szabadna egyszerűen meglevő művekről vagy játékmódokról leolvasni. Ne az legyen a kritérium, hogy valamely mű vagy előadás hasonlít-e más, szocialista realista alkotásoknak számító művekhez vagy előadásokhoz, hanem az, hogy szocialista-e és realista-e.

1. A realista művészet harcoss művészet. A realitást és impulzusokat meghamisító, az emberiség tényleges érdekeivel szemben álló nézetek ellen harcol. Lehetővé tesz helyes nézeteket, és produktív impulzusokat erősít.

2. A realista művész az ésszerűt, az „evilágít”, a tág értelemben vett tipikust (történelmileg jelentőst) hangsúlyozza.

3. A realista művész a *születés* és *elmúlás* momentumát hangsúlyozza. Minden művében történelmileg gondolkodik.

4. A realista művész feltárja az emberekben és a köztük levő viszonyokban lévő *ellentmondásokat*, és megmutatja fejlődésük feltételeit.

5. A realista művész érdekelt az emberekben és viszonyokban végbemenő *változásokban*, az állandóakban és az ugrásszerűekben, amikbe az állandók átmennek.

6. A realista művész az eszmék hatalmát és az eszmék anyagi alapját ábrázolja.

7. A szocialista realista művész humánus, azaz emberbaráti, és az emberek közti viszonyokat úgy ábrázolja, hogy a szocialista impulzusok megerősödjenek. Ezek a társadalmi cselekvésbe való gyakorlati betekintések révén megerősödnek, mégpedig úgy, hogy gyönyörre válnak.

8. A szocialista realista művész nemcsak témájával szemben realista beállítottságú, hanem közönségével szemben is.

9. A szocialista realista művész tekintetbe veszi közönségének műveltségi szintjét és osztályhelyzetét, valamint az osztályharcok állását.

10. A szocialista realista művész a realitást a dolgozó nép és a vele szövetséges, a szocializmus mellett álló értelmiség álláspontjából dolgozza fel.

*

1. A szocialista realizmus az emberek együttélésének valóságghű ábrázolását jelenti, szocialista álláspontról, művészi eszközökkel. Az ábrázolás módja olyan, hogy betekintést nyújt a társadalmi folyamatba, és szocialista impulzusokat hoz létre. A gyönyörűség nagy része, amit minden művészetnek elő kell idéznie, a szocialista realizmusnál az emberi sors irányíthatóságának gyönyörűsége a társadalom útján.

2. A szocialista realista műalkotás feltárja a társadalmi folyamat dialektikus mozgástörvényeit, s ezek ismerete megkönnyíti az emberi sors irányítását. Ezek felfedezése és megfigyelése gyönyörűséget okoz.

3. A szocialista realista műalkotás a jellemeket és eseményeket történelmieknak, változóknak és ellentmondásosoknak mutatja. Ez nagy fordulatot jelent; komoly erőfeszítések szükségesek új ábrázolási eszközök kialakítására.

4. A szocialista realista műalkotás a munkásosztály szempontjából indul ki, és minden jóakarató ember felé fordul. Megmutatja nekik annak a munkásosztálynak a világképét és szándékait, amely hozzálát, hogy az emberek alkotóképességét egy kizsákmányolástól mentes új társadalomban eddig soha nem látott mértékben növelje.

5. A régi klasszikus művek szocialista realista ábrázolása a színpadon abból a felfogásból indul ki, hogy az emberiség olyan alkotásokat őrzött meg, amelyek művészien mutatják be fejlődését a mind erőteljesebb, finomabb és bátrabb humanitás irányában. A színpadra való állítás tehát a klasszikus művek haladó eszméit hangsúlyozza. [1954.]

*

Németországnak abban a részében, amelyikben ez a Kongresszus ülésezik, egész Németország érdekében hatalmas harc folyik majd egy új, jobb életmóddért és új, jobb gondolkodásmóddért. Ezt a harcot minden területen minden eszközzel fogjuk folytatni; a művészetek területén minden művészi eszközzel. Németország nagyobb része még

mindig a polgári barbárság mocsarában él, és a mocsár megint mélyül. Friedlandban a nagypolgárság szöszölői ujjongva üdvözlik azokat a szerencsétleneket, akiket a nagypolgárság hajdan farkasokká nevelt, s most egy új rohamcsapatban megint idomít szerencsétlenné. A békét fáradhatatlanul szitokká téve igyekszik háborúkhöz — bár bár életformájához — jutni. Itt az irodalom, eltekintve néhány, persze nagyszerű kivételtől, a szemérmetlen alkalmazkodás vagy a kétségbeesés irodalmává lesz.

Mi új feltételek között írunk. Az a szocialista és realista írásmód, amelyet mi mint szocialisták és realisták a mi új olvasóink számára, egy új világ építői számára kifejlesztünk, — amint láttuk — a nagy harchoz költőien sokféleképpen alakítható, véleményem szerint különösen a materialista dialektika tanulmányozása és a nép bölcsességének tanulmányozása révén. Mi államunkat ne a statisztika számára, hanem a történelem számára építsük, és mik az államok a nép bölcsessége nélkül! [1956.]

[Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater. VII. Berlin/Weimar 1964. 86—87 ; 338—42 ; 350—51.*]

CAMUS

A regényes művészet... nem illeszkedhetik bele teljesen a valóságba, de nem is távolodhatik el tőle végérvényesen. A tisztán képzeletbeli nem létezik, s még ha léteznék is egy eszményi, tisztán testetlen regényben, nem volna művészi jelentősége, mint-hogy az egységet kereső szellem első igénye az, hogy ez az egység közölhető legyen. Másrészt viszont a tiszta okoskodás egysége hamis egység, mert nem támaszkodik a valóságra. A rózsaszín (avagy fekete) regény, a didaktikus regény olyan, kisebb vagy nagyobb mértékben távolodik el a művészettől, amilyen mértékben engedelmeskedik ennek a törvénynek. Az igazi regényes alkotás ezzel ellentétben felhasználja a valóságot, és csakis azt használja fel, húásával és vérevel, szenvedélyeivel és kiáltásaival együtt. Egyszerűen hozzátesz valamit, ami átalakítja.

Ugyanígy az, amit közönségesen realista regénynek neveznek, abban akar a valóság reprodukálása lenni, amiben az közvetlenül nyilvánul meg. A valóság elemeit reprodukálni, anélkül, hogy abból valamit kiválasztanánk, a teremtés terméketlen utánzása volna, ha ez a vállalkozás egyáltalán elképzelhető. A realizmusnak így csupán a vallásos szellem kifejezési eszközévé kellene lenni, azzá, amit a spanyol művészet csodálatraméltóan megéreztet, vagy a másik végletben, a majmok művészetének, amelyek beérik azzal, ami van s utánozzák. Voltaképpen a művészet sohasem realista; olykor azonban kísértésbe esik, hogy az legyen. Ha valóban realista akar lenni, a leírás céltalanságára kárhóztatja magát. Ott, ahol Stendhal egy mondatban leírja Lucien Leuwen belépését egy szalonba, a realista művésznek, ha logikusan fogjuk fel, több kötetnyi leírást kellene adnia a szereplőkről és a díszletekről, s még így sem merítené ki a részleteket. A realizmus a végtelen felsorolás. Elárulja ezzel, hogy igazi törekvése a hódítás, de nem az egységnek, hanem a valóságos világ totalitására a meghódítása. Így értjük meg, hogy esztétikája lehet a totalitás forradalmának. Ez az esztétika azonban már bebizonyította lehetetlenségét. A realista regények akaratauk ellenére válogatnak a valóságban, mert a választás és a valóság túlhaladása a gondolatnak és a kifejezésnek a feltétele. Írni már önmagában annyit tesz, mint választani. Van tehát egy önkényesség a valóságban, amint van az eszményiben is, s ez teszi a realista regényt kendőzött tézis-regénnyé. A regényes valóság egységét a valóság totalitására szűkíteni csak egy olyan *a priori* ítélet révén lehetséges, amely kiszűri a valóságból mindazt, ami nem illik bele a doktrínába. Az úgynevezett szocialista realizmus tehát nihilizmusának a logikája következtében arra vállalkozik, hogy a didaktikus regény és a propaganda-irodalom előnyeit halmazza fel.

Csak az kell, hogy az esemény leigázza az alkotót, vagy hogy az alkotó tagadni próbálja az eseményt egészében, s az alkotás máris a nihilista művészet lealacsonyodott formáiba zúlik. Úgy van ez az alkotásban, mint a civilizációban: szüntelen feszültséget tétel fel a forma és az anyag, a valamivé válás és a szellem, a történelem és az értékek között. Ha az egyensúly megbomlott, akkor jön a diktatúra vagy az anarchia, a propaganda vagy a formai delírium. Az alkotás, amely egy ésszerűvé tett szabadsággal esik egybe, mindkét esetben lehetetlen. Akár az absztrakció és a formai homály szédületének engedjen, akár pedig a legnyersebb és legnaivabb realizmus korbácsához folyamodjék, a modern művészet a maga quasi-totalitásban zsarnokok és rabszolgák s nem alkotók művészete lesz. [...]

A művészetben a lázadás véget ér, és örökre folytatódik az igazi alkotásban, s nem a kritikában vagy a kommentálásban. A forradalom viszont csakis egy civilizációban igazolódhatik, s nem a terrorban vagy a zsarnokságban. Az a két kérdés, amelyet korunk tesz fel ezentúl egy zsákutcába jutott társadalomnak — lehetséges-e az alkotás? lehetséges-e a forradalom? — tulajdonképpen egy kérdés: egy civilizáció újjászületésére vonatkozik.

A XX. század forradalma és művészete ugyanannak a nihilizmusnak az adófizetője és ugyanabban az ellentmondásban él. Azt tagadják, amit állítanak, mégpedig mozgásukban magában, és mindkettő lehetetlen kiutat keres a terror útján. A mai forradalom azt hiszi, hogy új világot avat, holott nem egyéb, mint a réginek ellentmondásos kifejelete. A kapitalista társadalom és a forradalmi társadalom végül is egy és ugyanaz abban a mértékben, hogy mindkettő ugyanazon eszközt, az ipari termelést s ugyanazt az ígéretet szolgálja. De az egyik olyan formális elvek nevében tesz ígéretet, amelyeket képtelen megtestesíteni s amelyeket az általa alkalmazott eszközök tagadnak. A másik az egyedüli valóság nevében igazolja próféciaját, s végül megcsönkítja a valóságot. A termelés társadalma csupán termelő s nem alkotó.

A mai művészet, minthogy nihilista, a formalizmus és a realizmus között vergődik. A realizmus egyébként éppen annyira polgári — csak akkor fekete —, mint amennyire szocialista, és akkor didaktikussá válik. A formalizmus éppúgy tartozik a múlt társadalmához — amikor is olesó absztrakció —, mint ahhoz a társadalomhoz, amely a jövővel hivatkozik; ez esetben a propagandát határozza meg. Az irracionális tagadás által tönkretett nyelv elvész a verbális delíriumban; a determinista ideológiának alávetve a jelszóban sűrűsödik. A kettő között tartja fenn magát a művészet. Ha a lázadónak el kell utasítania a semmi dühét éppen úgy, mint a totalitásba való belenyugvást, a művészek viszont a formai őrzőgést s ugyanakkor a valóság totalitásigényű esztétikáját kell elkerülnie. A világ ma csakugyan egységes, de egysége a nihilizmusé. A civilizáció csak akkor lehetséges, ha lemondva mind a formális elvek nihilizmusáról, mind az elvtelen nihilizmusról, ez a világ újra rálel az alkotó szintézis útjára. Hasonlóképpen a művészetben az örökös kommentálás és a riportázs ideje lejárt; s ez az alkotók idejének eljöveteletét jelenti.

De a művészetnek és a társadalomnak, az alkotásnak és a forradalomnak meg kell találnia ehhez a lázadás forrását, amelyben elutasítás és belenyugvás, egyediség és egyetemesség, egyéniség és történelem a legszigorúbb feszültségben egyensúlyoznak. A lázadás önmagában nem civilizációs elem. De előfeltétele minden civilizációnak. Egyedül a lázadás teszi lehetővé ebben a zsákutcában, amelyben élünk, hogy reménykedjünk abban a jövőben, amelyről Nietzsche álmódozott: „Az ítélő és büntető bíró helyén az alkotó”.

[Albert Camus: *L'homme révolté*. Gallimard, h. é. n. [Paris 1951] 332—34; 336—37.]

— Nem létezik a művészet olyan semleges világa, mely mentes volna kategóriáktól vagy determináló okoktól. A művészet társadalmi tevékenység. A ti szabadságotok az álom csalóka szabadsága; az álom is spontánnak képzei magát, holott tudaton kívüli erők szigorúan determinálják. Választanotok kell: vagy az oksági kapcsolatairól nem tudó, ennél fogva hamis és nem-szabad osztály-művészetet választjátok, vagy a proletár művészetet, amely egyre jobban tudatára ébred oksági viszonyának, s ezért a kommunizmus valóban szabad művészetévé fog fejlődni. A kommunista művészeteken kívül nincs osztály nélküli művészet, az pedig még nem született meg; a ma osztály művészete pedig, ha az nem proletár művészet, csak egy haldokló osztály művészete lehet.

— Nem állunk el attól a szándékunktól, hogy szüntelen bíráljuk művészeteket burzsoá tartalmát. Ti méltatlankodva utasítjátok vissza ezeket a „gazdasági” kategóriákat, nem azért, mintha helytelenek volnának, hanem azért, mert gazdaságiak. De vajon a helyes gazdasági kategóriákat nem a konkrét életből merítjük? Mi csupán azt kérjük tőletek, hogy az életet hozzátok összhangba a művészettel, a művészetet az élettel, hogy elevenné, élővé tegyék a művészetet. Hát nem látjátok, hogy éppen a kettő különválasztása az, ami rossz, ami burzsoá? Nem látjátok, hogy ebben az egy dologban ellenségeink oldalára álltok — ti, a mi szövetségeseink —, s ezért harcolunk olyan elkeseredett elszántsággal elméletek ellen?

— Azt kérjük tőletek, hogy művészetetek legyen proletár művészet. Nem arra kérünk, hogy a művészetre dogmatikus kategóriákat és marxista szölamokat erőltessetek. Ez burzsoá módszer lenne. Arra kérünk benneteket, hogy *valóban* az új világban éljete, s lelketek ne maradjon el valahol a múltban. Művészlelketek az, amit becsülünk tibenetek; de hogyan lehetne a lelketek az új világban, ha művészetetek burzsoá? Tudni fogjuk, hogy e változás megtörtént, amikor művészetetek *élővé* vált; s akkor ez majd proletár művészet lesz. Akkor már nem bírálunk benneteket azért, hogy holt művészetet hoztok létre.

— Nem azt kérjük tőletek, hogy a művészet birodalmában fogadjátok el azt, amit ti proletárdiktatúrának neveztek. Ellenkezőleg, azt mondjuk: mindaddig burzsoák maradtok, amíg proletárdiktatúrát kényszerítetek magatokra, amíg a proletár ideológia más területeiről importált formulákat gépiesen ráerőszakoltok a művészetre. Azt akarjuk, hogy ti, mint művészek, proletár *vezetők* legyetek a művészet területén; hogy ne kövessétek azt a két könnyű utat, melyek lényegében ugyanazt jelentik — sem a burzsoá művészet elnyűtt kategóriáinak gépies ide-oda tologatását, sem más proletár szférák kategóriáinak gépies importálását. Az alkotás nehéz útját járjátok — alakítsátok át a művészet kategóriáit és technikáját, hogy az a születő új világot fejezze ki, s része legyen az új világ megvalósulásának. Akkor majd proletárnak és élőnek fogjuk nevezni művészeteket; akkor majd azt mondjuk, hogy lelketek elhagyta a múltat — bevonta a múltat a jelenbe, s felhasználja a jövő megvalósításában. Akkor már nem lesztek „csak művészek” (ami valójában burzsoá művészt jelent), hanem proletár művészekké váltatok. [...]

Egyrészt azt látjuk, hogy a proletár életű művészek megpróbálják életüket a meglevő burzsoá kategóriákban kifejezni, vagyis a már meglevő burzsoá művészeti technikát alkalmazzák. Ez a kezdetben bizonytalan, idegen kategóriák kezelése folytán szegényes próbálkozás olyasvalamivé növi ki magát, melyet néha lényegileg proletár művészetnek szoktak tekinteni, jóllehet nem az, hanem átmeneti jellegű művészet. A téma egyszerűsége és nyílt őszintesége jellemzi, amely bizonyos technikai kezdetlegességgel és esetlegességgel párosul. Arra a proletárra emlékeztet, aki először lép az addig burzsoá kiváltságnak számító pozíciók egyikébe. Mégis, a burzsoá technika és burzsoá

adminisztráció ily módon emelkedik új, magasabb szintre a serény átalakító tevékenység révén, melynek során eleinte sok mindenféle hiba lehetséges a fatális burzsoá mellőfogások kivételével.

Másrészt azt látjuk, hogy a burzsoá tudatú művészek tudatuk átformálása révén próbálják kifejezni a proletár életet. Ők és a fentebb említett csoportokhoz tartozó művészek oly módon találkoznak össze, mint a két különböző pontból elinduló alagútrobantók. Az egyik csoport azzal próbálkozik, hogy a proletár életet (gyakorlatot) beletolja a burzsoá tudatba (elméletbe); a másik csoport pedig a burzsoá tudatot akarja beletolni a proletár életbe. Mindkét feladat a tudat teljes átformálását követeli meg, s egyik sem sikerülhet önmagában. A burzsoá kísérlet olyan jellegzetes művészetet eredményez, amelyet néha szintén igazi proletár művészetnek szoktak tekinteni, noha valójában átmeneti állapotban levő burzsoá művészet. Jellemzője, hogy a burzsoá művészet gazdag, de bizonytalan, ügyefogyott és felbomlott elemeit tökéletlen módon nagy, konkrét, proletár valóságokká alakítja át.

Nagy proletár művészet csak a kettő szintéziséből támadhat, amikor a régi tudatot teljesen asszimilálja a proletariátus, hogy ezt a tudatot új szintre, a kommunista tudat szintjére emeli.

Mindhogy akkor a proletariátus teljesen egybe fog esni a társadalom egészével, ez a tudat nem lesz többé részleges, nem lesz elszakítva az élettől, mint a csonttól letépett hús. A társadalom és emberben való tükröződése éppé és egésszé válik. A művészet visszatér az élethez, s valóságot jelent majd minden ember számára. [1936.]

[Christopher Caudwell: *Illúzió és valóság*. Bp. 1960. 284—87.]

DELLA VOLPE

Így tehát Engels és Lenin arra a kérdésre, amelytől a realizmus esztétikájának, következőképpen a szocialista realizmus poétikájának léte vagy nemléte függ, vagyis arra a kérdésre, — hogy mennyiben szükséges a költői műben általános *eszmék* jelenléte, az eszmét előre nem meghatározó jelzők nélkül, azaz mennyiben van szükség a műben *nem hamis*, tehát nem reakciós, hanem haladó eszmék jelenlétére, — kettős és egységes választ ad, amely így hangzik: akár egy legitimista vagy monarchista érzelmű francia művésztől van szó 1840-ből és az azt követő időkből, akár egy misztikus és narodnyik nézeteket valló orosz művésztől, mindkét esetben realista művésszel van dolgunk, *annak ellenére*, — jól vigyázzunk —, hogy kettőjük műveiből más-más művészi igazság tükröződik. Az első esetben (Balzac) a művészi igazság, amellyel az író realista rangját kiérdemelte, abban áll, hogy saját ideológiai rokonszenve *ellenére* meglátta a jövő igazi embereit, a burzsoá ellenfelet. A második esetben (Tolsztoj) az igazság abban fejeződik ki, hogy ideológiai vonzalmainak *megfelelő* módon látta meg ugyan az embereket és a dolgokat, de mégis megtanította a forradalmi proletariátust ellenfeleinek *mélyebb megismerésére*, éppen azzal, hogy műveiben visszatükrözte a forradalom néhány lényeges vonását, az adott alkatú paraszti tömegeket, a lázadó lelketű, de felkészületlen embereket stb. Más szavakkal: az első esetben az alkotó művész realizmusa abban nyilvánul meg, hogy haladó ellenfeleit nagyobb valóságúsággal ábrázolja, mint a saját oldalán álló figurákat, a második esetben pedig abban, hogy nagyobb igazsággal fejezi ki saját nem haladó *világát* és eszméit. Az eredmény azonban azonos: az igazság (hangsúlyozzuk, hogy művészi igazságról van szó) felszínre jut, és óriási előnyt rejt magában az igazi forradalmár számára: ezen a művészi és nem tudományos vonalon is jobban megismerhetjük a valóság haladó és reakciós előzményeit. Ez pedig a cselekvéshez elengedhetetlen. Plehanov és Lukács tévedése, hogy nem értették meg Engels és Lenin tanításának

lényegét. Tévedésüket súlyosbítja, hogy nem tudták megértéssel megvilágítani Ibsen és Flaubert életművét. Ibsennek, a nyugtalan liberálisnak és demokratának köszönhetjük a burzsoázia hazugságainak és kegyetlen képmutatásának ma is érvényes ábrázolását. Felhívta a figyelmet az individualista erkölcsiség *belülről feloldhatatlan ellentmondásaira*; Ibsen nélkül aligha érthetnénk meg olyan szocialista drámaírókat, mint Brecht, jobban mondva, Ibsen és világa nélkül Brecht nem létezhetne, és nem volna értelme. Az apolitikus Flaubert-nek köszönhetjük a burzsoá erkölcsök egyik legmélyebb vonásának feltárását, a nemdolgozó nő romantikus menekülésének bűnét, az úgynevezett bovaryzmust. Ibsen és Flaubert tehát a szocialista forradalmár számára legalább annyira *tanulmányok*, mint Balzac vagy Tolsztoj. (Ezzel szemben Paszternak cseppet sem az, mert nem eléggé művész.) A már említett alapvető kérdés, amelyet Engels és Lenin is megérzett, megoldhatónak látszik olyan értelemben, hogy a költői műben szükségszerűen adva kell lenniük olyan *eszméknek*, vagy ideológiáknak, *amelyeket apriorisztikus jelzők nem terhelnek*. Ez annyit jelent, hogy *a költői műben is az igazság a lényeg*; erről az igazságról tudjuk, hogy nem sérti a *tendenciózus jelleget* és a viszonylagos *típuskusságot*, sőt egybe is esik azzal, Dantétól kezdve egészen Majakovszkijig. Bár képtelenül hangzik, az elmondottak nem zárják ki, sőt feltételezik a *szocialista realizmus poétikájának* (nem esztétikájának) létezését, azon elv alapján, hogy *általában eszmék nélkül* (és ez a mi eszméinkre is vonatkozik) nincs költészet. Ugyanesak erre utal valamennyi eszme *tendenciájának*, vagyis elkerülhetetlen történelmi *meghatározottságának* elve. Ez azt jelenti, hogy korunkban nem létezhet egyéb megvalósításra váró gyakorlati *művészi ideál*, mint a szocialista realizmus, amelyért jogunk van harcolni. Ez a harc nem csupán egyszerű *igény*, hiszen el kellett ismernünk a múlt művészi és poétikai eszményeinek egyenjogúságát, az esztétikai síkon általánosan elismert költészet szociológiai és *valóságos* igazsága nevében. Nem látunk más utat a szocialista realizmus poétikájának megalapozására és szigorú igazolására. Kétségtelen, hogy így a problémák halmaza vetődik fel (például a költői vagy művészi igazság formáinak kérdése, hiszen ez az igazság nem zárhatja ki — mondjuk — az anakronizmust, vagy például olyan kifejezések pontos értelme, mint „dekadens” költészet stb.), de nem vonhatjuk ki magunkat vizsgálatuk alól azon a címen, hogy ezek álproblémák vagy szemlélődő filozófusok szofizmái. Nem tehetjük ezt már annak alapján sem, amit Engels és Lenin mondtak Balzacról és Tolsztojról. Megállapításaik alapján *be kell bizonyítanunk*, hogy itt nem csupán helyes *részletkritikákról* van szó (ahogyan azt az olasz és külföldi marxisták túlnyomó többsége gondolja), hanem — és mi ezt valljuk — olyan megállapításokról, amelyekből valódi és érvényes objektív esztétikai *törvény* bontható ki.

[Galvano Della Volpe: *Critica del gusto*. Milano 1964, 214—16.]

FAGYEJEV

Csakis a proletariátus alkalmazhatja következetesen a materialista módszert alkotó munkájában, minthogy megvannak ezek az adottságai, és birtokában van az élet megismerésének egyedül helyes módszere. Ilyenformán a mi kérdésfelvetésünk az ember ábrázolását illetően a materialista módszer irodalmi alkalmazásának kérdése, a proletáriródalom hegemoniájának kérdése, a proletáriródalom új módszerének kérdése... [...]

Ahhoz, hogy a hamis nézetek és elméletek közepette fenn hordozhassuk az új dialektikus materialista irodalmi iskola zászlaját, tanulnunk kell. Mégpedig elsősorban magától az élettől. [...]

Irodalmi tanulásunkban elsősorban a realista klasszikusokhoz kell fordulnunk. [...]

... azonban nemcsak az irodalom realista irányzata adhat lökést a múlt örökségéből a proletárművész munkájához. Nem szabad elfelejtenünk, hogy különböző egyéniségek foglalnak helyet a proletárfírók soraiban, s így többünknek sokat nyújthatnak a múlt nem-realista irányzatai is — az antitézis elve alapján. [1928.]

*

Milyen lehet és milyen lesz nézetünk szerint a proletariátus alapvető, vezető művészeti módszere? Úgy gondoljuk, hogy ilyen, leginkább élenjáró, vezető művészeti módszer lehet és lesz a leginkább következetes materializmus, azaz a dialektikus materializmus módszere.

Mit jelent ez?

Azt, hogy a proletariátus élvonalbeli művésze nem a romantika vonalán halad majd, azaz nem a valóság misztifikálásának a vonalán, nem a hősi személyiség „mint a korszellem szócsöve” kieszelésének a vonalán, nem a „felemelő illúzió” vonalán. De nem is a naiv realizmus vonalán fog haladni. Nem, a proletár művész az élet képeit fogja adni, lehetőleg megtisztítva azokat „a széles körben elterjedt, elfogult véleményektől”, a dolgok „legfelületebb külső látszatától”, ahogy Marx mondotta, azaz képes lesz a maximálisan elérhető fokon feltárni az „esetlegesség foltjaiból” a valóság objektív dialektikáját. Ez azt jelenti, hogy nem úgy, mint a múlt nagy realistái, a proletariátus művésze látni fogja a társadalom fejlődésének folyamatát és azokat az alapvető erőket, amelyek ebben a folyamatban mozognak s meghatározzák annak fejlődését, azaz képes lesz rá és fogja is ábrázolni az új megszületését a régiben, a holnapit a maiban, az újnak a harcát és győzelmét a régi felett. De ez azt is jelenti, hogy az ilyen művész, sokkal inkább, mint a múlt bármely művésze, nem csupán magyarázni fogja a világot, hanem tudatosan fogja szolgálni a világ megváltoztatásának ügyét. [1929.]

*

Sokan közülünk — abból kiindulva, hogy a proletariátus világnézete a dialektikus materializmus — az új, forradalmi művészi módszer problémáját mint a művészetben alkalmazott dialektikus materialista módszer kérdését vetették fel. Most már valamilyenünk előtt világos, hogy ez a kérdésfelvetés könyvízü, dogmatikus volt, és sok kárt okozott a szovjet irodalomnak. [...]

A mi korunk olyan fenséges, a szocializmus országa olyan hatalmas történelmi léptekkel halad előre, a szocializmus követelményei olyan nagyok, hogy irodalmunk még nem elégít ki bennünket; ezekhez a sikerekhez és ezekhez a követelményekhez képest irodalmunk még csecsemőkorában van. De ha felhagyunk azzal, hogy valóban szovjet és valóban művészi irodalmunkat szánalmas, absztrakt, könyvszagú klikkmércével mérjük, ha felhagyunk azzal, hogy elvetjük mindazt, ami nem hasonlít arra a két-három íróra, akit — ki tudja miért — a keresett „módszerhez” legközelebb állónak kiáltottak ki, ha megértjük, hogy az igazi forradalmi módszer a művészetben mindenekelőtt a valóság igaz művészi ábrázolását jelenti a maga fejlődésében, alapvető tendenciáiban, eleven gazdagságában, az új emberiséget izgató problémák és kérdések sokrétűségében, ha figyelembe vesszük, hogy az eleven életben a kommunizmus és a kapitalizmus könyörtelen harcában a valóság ilyen ábrázolása nem mindig jelentkezik ideálisan tiszta formában, hanem gyakran idegen hatások szennyezik, más tendenciákkal vívott harc formájában áll elő, vagyis más szóval, ha megtaláljuk az alkotómunka vezérlő tendenciáját, s emellett nem tüntetjük fel a tehetség vagy hozzáértés hiányát a világnézet és módszer fogyatékosságaként, akkor nem nehéz észrevennünk, hogy a szovjet irodalom

mind biztosabban és diadalmasabban fejlődik az új forradalmi, művészi módszer, a szocialista realizmus módszere jegyében. Ez nem is lehet másképp, mivel így tükröződik vissza a forradalmi irodalomban a kor élenjáró, vezérlő stílusa. Éppen innen adódik irodalmunk forradalmi jellege. Éppen ezért oly változatosak formái, s oly gazdag tartalma. [...]

A szocialista realizmus a többi között abban is különbözik a régi realizmustól, hogy egyre kevésbé jellemezheti a művészi módszer és a világnézet közötti ellentmondás, mert a proletariátus szubjektív vágyai és érdekei nem mondanak ellent a történelmi fejlődés objektív törvényeinek. A szocialista társadalom művészenek minden lehetősége megvan rá, hogy teljesen összeforassza „a nagyobb gondolati mélységet, a tudatos történelmi tartalmat ... a cselekmény shakespeare-i elevenségével és gazdagságával”. [...]

Marx, Engels, Lenin művészi realizmuson az objektív történelmi igazsághoz való közeledést, a valóság lényeges oldalainak feltárását, az ellentmondások bátor leleplezését, mindenféle és fajta álarc leszagztatását értette, hiszen ez utóbbiakkal a kizsákmányoló osztályok igyekeztek leplezni egész uralmuk valóban kizsákmányoló lényegét. S ugyanakkor értették rajta a gondolat merész szárnyalását, a valóságra támaszkodó szenvedélyes és forradalmi „ábrándozást” is, amely holnap már ébrenlétté válik. Ebből a szempontból az úgynevezett romantikus jövőbe törés az igazi realizmusnak egyik vonása.

A jelenségek felületén maradó realizmus, amely a dolgoknak és jelenségeknek csak egyes vonatkozásait látja, nem helyezi őket kapcsolatba a történelmi folyamattal, a jövőndő fejlődéssel, a marxizmus megalapítóinak véleménye szerint vulgáris, földhözragadt realizmus. [...]

Vannak, akik azt gondolják, hogy a szocialista realizmus módszerére azért van szükség, hogy a művészek úgy hasonlítsanak egymásra, mint egyik tojás a másikra. Egyébként az efféle szabványjelleg és nivellálás hirdetői gúnyt űznek a szocializmusból és a realizmusból. A szocialista realizmus minden más vonása mellett a művészi egyéniségek gazdagságát is jelenti. [...]

A szovjet irodalom uralkodó áramlata a szocialista realizmus. Miért? Azért, mert a marxista—leninista felfogás szerint az igazi művészi realizmus olyan alkotómunka, amely a lehető legközelebb van a történelmi igazsághoz, többé vagy kevésbé meg tudja mutatni a valóság fejlődésének tendenciáját abban a harcban, amely a régi erők ellen folyik. Miért éppen szocialista realizmus a mi napjainkban az ilyen valódi realizmus? Azért, mert hazánk a győzelmes szocializmus országa, mert a mai művész, aki híven ábrázolja a valóságot, a mi korunk alapvető tendenciájának fényénél, ezt a valóságot a szocializmus álláspontjáról ábrázolja.

A szocialista realizmustól idegen az egyes műfajok, formák, temperamentumok, írói eljárások és modorok kánonná avatása. A szocialista realizmusra a sokféleség jellemző. Magába foglalja az eposzt, a lírát, a drámát, a tragédiát és a komédiát, szatírákat és humort, a többkötetes regényt és a karcolatot, a poémát és az epigrammát, a lélektani regényt és a kalandregényt, a szenvedélyes forradalmi ábrázolást és az ellenség „mindenféle és fajta álarcának” könyörtelen leszagztatását, a hatalmas forradalmi pátoszt, és a józan elemzést, a szenvedélyek lobogását és a víg nevetést, a legnagyobb élethűséget és a képzetet merész szárnyalását.

A szocialista realizmus arra szólítja a művészt, hogy az újat, a szocialistát ábrázolja, mivel milliók gyakorlatán keresztül ebben valósul meg a szocializmus igazi igazsága, de ugyanakkor feltételezi, hogy az irodalom megmutatja az élet teljes sokféleségét, az emberiség egész történelmi tapasztalatát, az új emberiséget foglalkoztató valamennyi problémát és kérdést. A munkásosztálynak és nagy pártjának nemzetközi harca a kommunista rendért, a kapitalizmus rothadása, ádáz ellenállása és pusztulása, a parasztság

és különféle néprétegek millióinak szocialista átformálása, a népek felszabadulása a nemzeti elnyomás átkozott igája alól, az új szocialista munka és a kapitalizmus jármában végzett rabszolgamunka, mindenféle és fajta kizsákmányolást leleplező, vagy „szépítő” eszmék, az individualizmust, a vallást, a faji és nemzeti „felsőbbrendűséget” hirdető eszmék leleplezése és a szocializmus nagy felszabadító eszméinek lobogó propagandája, a polgárháború és az imperialista háború, a forradalmár nemzedékek egymás örökébe lépése, az új szocialista egyéniség fejlődése és a kollektívizmus, a múlt hatalmas népi mozgalmak, a tudományos felfedezések és kutatások, a szerelem, az élet és halál — az életnek és milliók világtörténelmi harcának, a szocializmus és kapitalizmus összecsapásának e teljes sokfélesége a szocialista realizmus „témájává” kell, hogy váljon. [1932.]

*

Feladatunk az, hogy élethűen, sokoldalúan ábrázoljuk a szovjet embert, s olyan-
nak ábrázoljuk, amilyennek lennie kell, vagyis megvilágítsuk holnapját.

Ez arra készíti, hogy a szocialista realizmus módszerére jellemző forradalmi romantikára gondoljunk, amely nélkül nincs szocialista realizmus. Másrészt Zsdanov hangsúlyozza a kritikai magatartás szükségességét minden elmaradottsággal, maradisággal szemben. Enélkül sem lehetséges szocialista realizmus. Az, aki valamilyen eszményért küzd, természetesen a legtevékenyebben és legélesebben bírálja mindazt, ami akadályozza eszményének megvalósításában. [...]*

Megkérdézhetik: lehetséges-e igazán ábrázolni az eleven emberi jellemet, olyannak, „amilyen a valóságban”, s egyúttal olyannak, „amilyennek lennie kell”? Természetesen. Ez nemcsak hogy nem csökkenti a realizmus erejét, hanem éppen ez az igazi realizmus. Az életet forradalmi fejlődésében kell vizsgálni. Idézek egy példát a természet világából. A kertben nevelt alma — különösképp az olyan kertben, mint Micsuriné — olyan alma, „amilyen a valóságban”, s egyúttal olyan, „amilyennek lennie kell”. Ez az alma jobban kifejezi az alma lényegét, mind a vad erdei gyümölcs.

Ilyen a szocialista realizmus is. [1948—1956.]

[A. A. Fagyeev: *A proletár irodalom országútján*. Bp. 1962. 14—15, 51, 52 ; 83, 86, 87, 88—89, 90—91, 92—94 ; 144—46., A. A. Fagyeev: *3a mpuyamь nem*. M. 1957, 68.]

FEGYIN

Amikor a szocialista realizmusról mind módszerről beszélünk, ez nem azt jelenti, mintha a művésznek valamilyen kész irodalmi forma szerinti rend betartását írják elő.

A szocialista realizmussal szembeni követelmény a legtágabb értelemben véve éppen az, hogy az új világ emberének alakját alkossa meg. Az „új világ” fogalmán nálunk a szocializmus világát értjük, és mi arra törekszünk, hogy a realista művészet legkülönbözőbb módszereivel alakítsuk ki ezt a világot.

* Cikkem korábbi változatában itt hanyagul fogalmaztam: „forradalmi-romantikai elvről” és „kritikai elvről” beszéltem a szocialista realizmusban. Az e kérdésekről lezajlott vita során teljesen helyesen mutattak rá, hogy ez a fogalmazás azt a hamis elképzelést keltheti, mintha a szocialista realizmusban mintegy két „elv” létezne: az egyik a tulajdonképpeni realisztikus, mely úgyszólván a „kritikai elv”, a másik a tulajdonképpeni romantikus, amely úgyszólván minden pozitív és derűs elem kifejezője. Pedig a szocialista realizmus elsősorban az élet igazsága; a szocialista realizmus fogalma felöleli az életnek a maga forradalmi fejlődésében való igaz ábrázolása minden oldalát. E bírálat jogosságát elismertem, s most valódi elgondolásomhoz képest tisztázom tételimet. (A. F.)

Én a realista művészet módszereinek különféleségéről beszélek, mivel a realizmus egész fejlődési folyamán az alkotó módszerek egész sorát termelte ki és egyáltalán nem zárja ki a formák változatosságát. Gondolatomat legjobban bizonyítja a szovjet költészet példája, amely a mi világunk új emberét realiztikus beállításban, olyan eltérő stílusban, olyan eltérő formákban adja meg, mint Majakovszkij, Tyihonov, Tvardovszkij költészetében. Ugyanezt világosan láthatjuk a Solohov és Leonov regényeiben nyújtott példákban is.

De ha megkérdeznék bennünket, hogy mi az a szocialista realizmus, és mi úgy válaszolunk, hogy ismerkedjete meg a különböző szovjet írók összes legjobb műveivel, — gyakran csalódást látunk a velünk beszélgetők arcán.

Recepteket várnak tőlünk! Receptekkel azonban nem lehet művészetet teremteni! [1954.]

[К. Федин: Лисатель, искусство, время, М. 1957. 426.]

FISCHER

Az a művészet és irodalom, amelyben a munkásosztály szóhoz jut és amely a munkásosztályt ábrázolja, a *szocialista művészet*, meghirdette a maga teljesen újszerű tartalmával a szocialista realizmust. Ezt a Gorkij által alkotott fogalmat nemegyszer félreértették. Nem valami egységes stílus kialakításáról van itt szó, hanem egy új társadalmi tartalom művészi kifejezéséről. A szocialista realizmus nem *stílus*, hanem *magatartás*. Az a magatartás, amelyet a Marx, Engels és Lenin felfedezéseit ismerő szocialista művész és író, korunk társadalmi tendenciáival és jelenségeivel szembekerülve követ, a társadalmi dialektika reflexe a művészetben és az irodalomban, tudatos állásfoglalás a munkásosztály, a munkásosztály küzdelme, egy új világ felépítése mellett. Definiálhatjuk a szocialista realizmust *módszerként* is, ha gondosan ügyelünk arra, hogy ezt a fogalmat ne fogjuk fel túlságosan szűk értelemben. Módszeren érthető körülbelül az, amit én magatartásnak nevezek — de érthető az a specifikus művészi és irodalmi módszer is, amellyel a művész dolgozik és amelynek segítségével saját stílusát kialakítja. Ez utóbbi értelemben vett sajátos módszer tekintetében Gorkij és Brecht, Majakovszkij és Becher, Makarenko és Solohov, Pogogyin és O'Casey különböznek egymástól — s éppen e specifikus módszerek gazdagsága, a stílus változatossága nélkülözhetetlen a szocialista realizmus számára.

A szocialista realizmus, minthogy a dialektika törvényének engedelmeskedik, a mában a tegnapot és a holnapot is látja, a kialakulóban levő felé fordulva, nemcsak ennek eredetét fedezi fel, hanem előrelátja a jövőjét is. [...]

*

A szocialista realizmus — amely dialektikusan ábrázolja azt a világot, amelyben a munkások osztályharca egyúttal két társadalmi rendszer harcává lett, valamint az ellentmondásokban fejlődő új társadalmat, az egyén léteben és tudatában való összes tükröződéseivel — hasonlíthatatlanul többet követel az alkotótól, mint amennyit a polgári társadalom követelt bármely művésztől. Szükségszerűen akad, ami e követelményeknek nem felel meg, ami nem sikerül, ami tartalmát tekintve túlságosan leegyszerűsítő, formáját tekintve nem eléggé differenciált. A konkrét műalkotáson gyakorolt konkrét kritika feladata, hogy az ilyen jelenségeket megvitassa; de szükségesnek tartom, hogy ebben az összefüggésben kiemeljem a szocialista művészet és irodalom jelentős alkotásait. Ha méltányosak vagyunk a polgári művészet és irodalom alkotásaival, ha elégedetlenek vagyunk önmagunkkal, ez nem ok arra, hogy a már elért ered-

ményeket lekicsinyeljük. Itt nem is Gorkijról, Majakovszkijról, Makarenkóról, Alekszej Tolsztojról, Mihail Solohovról, Fegyinnről, Sosztakovicsról és Prokofjevéről beszélünk, hanem csak arra szorítkozom, hogy rámutassak a Német Demokratikus Köztársaság irodalmi és zenei alkotásaira. Anélkül, hogy túlzásokba esnénk és szemet hűnyánánk a fogyatékoságok fölött, megállapíthatjuk: micsoda gazdagság tárul elénk a Német Szövetségi Köztársasághoz képest! Nemcsak Bertolt Brechtre, korunk legnagyobb drámaírójára gondolok, Johannes R. Becherre, a jelentős költőre, nemcsak Erich Weinert tiszta és szép alakja lebeg előttem, akinek költészete sokkal több, mint agitáció, aki megragadott, bátorított és magával sodort bennünket, és nemcsak olyan íróra utalok, mint Friedrich Wolf, aki a színpadot fórumná tette. Itt él Hanns Eisler, a nagy zeneszerző, aki a legnagyobb zenei kifejező erőt a legmagasabbfokú intelligenciával, a tartalom gazdagságával és a forma tisztaságával egyesíti, aki megundorodva a burzsoá hangverseny-üzemtől, amely tág lehetőséget nyitott számára, már kora ifjúságában a munkásosztály felé fordult. Itt van Ludwig Renn nemes és eredeti nagyságában; Arnold Zweig, a harcos humanista, akinek regényeiből lényeges dolgokat tudunk meg az imperialista Németország problematikájáról és összeomlásáról; Anna Seghers intuitív és szenzibilis ember- és sorsformáló művészetével; Willi Bredel, aki azt a nagy feladatot tűzte maga elé, hogy fejlődésében ábrázolja a maga és apái munkásnemzedékét; Stephan Hermlin, a szeretetre méltó lírikus; Erwin Strittmatter, az egyre sokrétűbben fejlődő nagyszerű mesélő; a hatáson, érdekesítően és színesen elbeszélő Bodo Uhse; a proletár sorsot igen közvetlenül ábrázoló Hans Marchwitza; a nagy élettapasztalatból és emberismeretből merítő Stefan Heym; a nagy műveltségű Peter Huchel; a tehetséges Kuba; Peter Hacks, az érdekes fiatal drámaíró és még sokan mások. Mennyire különböznek egymástól hanglejtésben és taglejtésben, stílus és vérmérséklet dolgában. És mennyire közös a magatartásuk, a művészetük értelme. Felismerve, hogy a szocialista realizmus nem a szabályok összegezése, hanem a mozgásban és fejlődésben sokrétű és változatos formájú szocialista művészet, elismeréssel fogadjuk a már kész alkotásokat, s bizakodva várjuk a jövőben megvalósulókat. [1959.]

[*Ernst Fischer: A nélkülözhetetlen művészet. Bp. 1962. 99, 101–03.*]

FOX

Az írónak nem az a feladata, hogy prédikáljon, hanem hogy igaz, történelmi képet adjon az életről. Bár nagyon könnyű bábukat nyújtani férfiak és asszonyok helyett, kész véleményeket hús és vér helyett, elvont „hősöket” és „gyávákat” kétségek, régi elkötelezettségek, hagyományok és hűségek gyötörte valóságos emberek helyett, de ha ezt tesszük, nem regényt írunk. A beszéd nem jelent semmit, ha nem értjük meg a beszéd mögött rejtőző egész életfolyamatot. Nyilvánvalóan, a szereplőknek lehet, és kell is hogy legyen politikai véleményük, feltéve, ha az az övék, és nem az íróé. Még ha bizonyos esetben a szereplők véleménye azonos is az íróéval, azt a szereplők hangján kell kifejezni, ez viszont azt jelenti, hogy a szereplőnek saját egyéni hanggal, saját, személyes történetével kell rendelkeznie.

A forradalmi író pártos író, világnézete azonos annak az osztálynak a világnézetével, amely új társadalmi rendszer megteremtéséért küzd, s ez eggyel több okot ad arra, hogy tőle a legmélyebbre ható képzelőerőt, a legnagyobb alkotóerőt követeljük. Munkájában azáltal tesz eleget pártküldetésének, hogy új irodalmat teremt, amely mentes a hanyatlás kora polgárságának anarchista individualizmusától, és nem azáltal, hogy a pártnak ezt vagy azt a napi jelszavát helyettesíti be a világ olyan, valóságos képe helyébe, melyet világnézete kíván tőle. Nem lesz képes hűen megalkotni ezt a képet, ha nem igazán marxista dialektikus, aki határozott filozófiai nézetekkel rendelkezik

Vagy, mint Fielding mondhatná, ha nem tett igazi erőfeszítéseket arra, hogy elsajátítsa korának tudományát.

Az ilyen értelmezés magában foglalja, hogy a művész semmit nem zár ki az élet észleléséből. A proletárirodalom még igen fiatal, alig tízesztendősz múlta tekinthet vissza a Szovjetunió kivül, és legalábbis a kapitalista országokban kifogásolták, hogy hajlamos volt arra, hogy csak bizonyos emberekkel és azoknak az embereknek csak bizonyos, korlátozott aspektusaival foglalkozzon. Azt állítják, hogy az új írók aligha jutottak túl a sztrájkvezéren, a kapitalista „főnökön”, az új hitet kereső intellektuellen, s még ezeket is csak kis mértékben sikerült hús és vér emberekként ábrázolniok. A kifogás bizonyos mértékig jogos, bár figyelmen kívül hagyja Malraux epikus elbeszéléseit, Ralph Bates két regényét, John Dos Passos és Erskine Caldwell munkáit. Ennek ellenére, a forradalmi regényírónak egyetlen emberi jellem, érzelem vagy konfliktus nem esik kívül az érdeklődési körén. Valójában egyedül csak ő képes megteremteni korunk hőseit, csak ő képes teljes képet adni a modern életről, mivel csak ő képes felfogni ennek az életnek az igazságát. Valóban, kevés olyan regény született forradalmárok tollából, amely mentes volt azoktól a hibáktól, melyeket Marx és Engels bírált. Sok tennivaló áll még előttünk, míg az új irodalom képes lesz eleget tenni feladatának, s az is mindig igaz lesz, hogy először nagy regényíróra van szükség, hogy nagy regény születhessen. Ugyanakkor jó, ha a szkeptikus gondol arra, hogy a mai világ elkeseredett eszmei harcában a polgárság írónak legjobbjai kezdtek élesen balra tolni, s hogy ez a balra-tolódás kapcsolatba hozta őket a meggyőződéses forradalmi írókkal. Joggal remélhetjük, hogy ebből az érintkezésből létrejön a génusz olyan megtermékenyülése, amelyre törekszünk, mivel esszénkben kellően meg kellett volna világítanunk, hogy a forradalmár elfogad mindent, ami élő és reményteljes a múlt örökségében, s nem utasít el semmit a jelenből, amit felhasználhat a jövő építéséhez.

. [Ralph Fox: *The Novel and the People*. London 1948. 109—11.]

GARAUDY

Marxista számára nehéz és veszélyes feladat kísérletet tenni, 1964-ben, annak meghatározására, hogy mi a realizmus. Mindenekelőtt azért, mert a probléma nem új. A szocialista realizmus kérdésében, különösen 1934, majd 1946 táján, szenvedélyes viták folytak, s ezekből ellentmondást nem tűrő következtetéseket vontak le. Az ily módon kialakított tézisek súlyos tévedések okozójává váltak. Miből eredtek a tévedések?

Nem is abból, hogy a harc elsődleges követelményeit próbálták érvényesíteni, hanem abból, hogy teljesen félreismerték a művészi alkotás sajátos körülményeit, nem értették meg, hogy a művészet csak bizonyos meghatározott színvonalon kapcsolódhat be ebbe a harcba. Különösen súlyos tévedés volt egyenlőségjelet tenni az esztétika és az ismeretelmélet közé. Holott a megismerés értékét tárgyilagossága, a művészet értékét viszont emberi volta határozza meg. A tudományos valóság azt követeli, hogy az ember hiányozzék belőle. A művészi valóság ezzel szemben az ember jelenlétét követeli meg. (...)

A tudományos kutatás és a művészi alkotás között az az alapvető különbség, hogy utóbbiban az alkotó emberi tevékenység nem eszköz csupán, hanem cél.

Marx szerint a művészet a munka folytatásának tekinthető. Tehát nem a természet puszta visszatükröződése, avagy utánzása, hanem mindenekelőtt emberi alkotás.

Újból hangsúlyozom: sem a realitást, sem a realizmust nem lehet egyszer s mindenkorra meghatározni. (...)

Csak az lehet igazán modern realista, s még inkább szocialista realista — tehát olyan realista, aki tudatában van annak, hogy korunk legmélyebb tartalma a szocializmusba való átmenet, s hogy ezzel az átmenettel kapcsolatban milyen személyes felelős-

sége van —, igazi realista csak az lehet, aki magában hordja az emberiség minden eddigi vívmányát, s miután elsajátította a kifejezési formák és az alkotási módszerek e roppant örökségét, amelyet minden korok és minden népek hagytak reánk, Pheidiasz frízeitől a ravennai mozaikokig, Poussintól Cézanne-ig vagy Picassóig, ezen túlmenően felfedezi a mi korunk valóságának és értékeinek kifejezésére és megalkotására alkalmas formanyelvet is. (...)

Művészeinktől azt várjuk, hogy megsejtessék velünk mindazt, amit még nem tudunk önmagunkról, hogy kifejezzék annak kezdetét, ami még nem látható, de aminek csíráját már magában hordja korunk.

Nem közvetlen propagandára szolgáló röpiratokat követelünk tőlük, sem jelszavakat a mindennapi harehoz, bár ezek is tiszteletre méltó és nélkülözhetetlen dolgok, de más területre tartoznak, nem a művészetek sajátos területére.

Azt várjuk tőlük — majdnem azt mondtam: jogunk van azt követelni tőlük — s amikor többes szám első személyben beszélek, nemcsak egy párt nevében szólok, még csak a magam nevében sem, noha életem értelmét neki köszönhetem, hanem a jövő felé forduló emberek nevében, akiknek joguk van ezt elvárni legnagyobb alkotókészséggel rendelkező embertársaiktól — azt várjuk tőlük, hogy harcunk adottságai a vérükbe menjenek át, s ebből kiindulva fedezzék fel azt a jelrendszert, azt a nyelvet, amelynek segítségével a múlt nagy mítoszainak mintájára, az *Iliász*hoz, a *Roland-énekek*hez, a *Sainte-Chapelle* üvegablakaihoz, Poussin képeihez, Matisse *Öröm az életéhez*, vagy az *Elsa bolondjához* hasonlóan elének vetíthessék az embernek önmagáról alkotott legnagyobb és legigényesebb képét.

Az ebben az értelemben vett realizmus nem módszer, hanem magatartás, a világban való jelenlétünk egy formája, mégpedig azé, amelyet a dialektikus materializmus fejez ki. (1964.)

•

A jelenkori történelem közhelye az a megállapítás, hogy a művészet látóhatára idestova egy évszázada kiszélesedett mind térben, mind időben, s hogy növekvő figyelemmel kísérik a művészek, főként a képzőművészek a nem-nyugati művészeteket: a japán metszeteket az impresszionisták és különösen Van Gogh, Indonézia és a Csendes-óceáni szigetek művészetét Gauguin, a mohamedán és perzsa művészetet Matisse vagy Paul Klee, a Kolumbus előtti Amerika művészeit, valamint a fekete Afrikaét, Ázsiáét, Óceániáét a szürrealisták, a kubisták, Léger és főként Picasso.

De véleményem szerint ennek a kétségbevonhatatlan ténynek az értelmezései nem fejtették még ki mély jelentőségét.

Annak a változásnak, amely lehetővé tette, hogy a nem-nyugati műveket művészeti alkotásokként szemléljük, mint olyanokat, amelyek nem csupán etnográfiai, hanem esztétikai tanulságot is tartalmaznak, annak a változásnak az eredeténél ott van a művészetről alkotott felfogásnak és a világszemléletnek gyökeres átalakulása.

A szépség kritériuma nem igényel többé a műtől hivatkozást külső valóságra, olyan valóságra, amelyet egyszer s mindenkorra meghatároztak, mégpedig a görög racionalizmus és a reneszánsz technicizmus normái szerint. Sőt, magának a valóságosnak a fogalma is vitássá vált: meghatározása egyre inkább az ember, a tudomány, a technika, a társadalmi viszonyok történelmi fejlődésének a funkciójaként, egyszerűen az emberi tevékenység funkciójaként jelenik meg.

Ebben a vonatkozásban s ettől fogva a kép nem tekinthető

- sem tükörnek, amelyben egy külső mozdulatlan világ képe verődne vissza,
- sem vetítővászonnak, amelyre egy örök belső világ vetítené ki,

— hanem mintegy „modellnek” (abban az értelemben, amellyel a kibernetika ruházta föl ezt a szót), ezen két világ, tehát az ember és a világ közötti viszonyok plasztikus „modell”-jének, s ez a „modell” minden történelmi korszakban más és más lesz, aszerint, hogy milyen hatalmat vett birtokába az ember a természetből, a társadalomból és önmagából.

A művészeti alkotás felfogásának ez az átalakulása a maga módján egy *világ szemléleti átalakulást* fejez ki. Elsősorban az ember és a természet, a természet és a kultúra közötti viszonyok új felfogását.

Azután pedig azt az eszmét, hogy ezeknek az új viszonyoknak a megértése és teljes igényű kifejezése az alapvetőhöz való visszatérést igényel, azaz annak a tudatossá tételét, ami az emberben sajátosan emberi, a világ átalakítására való képességét, a teremtő cselekvést; és azt az eszmét, hogy ez a teremtő cselekvés más dimenziókat is hoz magával a görög szobrászat és a reneszánsz festészet által felfedezetteken kívül; ez pedig minden századdal és minden néppel való párbeszédet foglal magában. (...)

A művészet modern felfogása az ember autonómiájának igenléséből született. Ettől fogva a művészet nem utánzás, hanem teremtés.

Ebből az áramlásból származik a művészet mai felfogása Rousseau-n, a francia forradalmon, valamint Kant, Fichte és Hegel klasszikus német filozófiáján keresztül...

A XX. században, szemünk előtt bontakozik ki a valóságnak, az igazságnak, az értékeknek egy új felfogása, amelyet elsősorban az az igény jellemez, hogy lemondjon az „első adottság” dogmatizmusáról: episztemológiailag ez magában foglalja, mint Bachelard kimutatta, az (érzéki vagy intellektuális) intuícioról való lemondást a megismerés határtalan dialektikájának a javára, amelyben többé nem lineárisan haladunk előre, mozdulatlan adottságokból, egyhangú dedukciókban, meghatározott és kizárólagos következtetések felé, hanem javított hipotézisből javítható hipotézisba haladva átfogó újjászervezés végnélküli műveletében. (...)

Ugyanezt kell tennünk az esztétikában és az erkölcstanban, amelyekben a mai humanizmus többé nem alapozhat egy teljesen kész, „adott” „természetre”, sem olyan erkölcsi kódexre vagy esztétikai kánonokra, amelyeket a Történelem fölé rendelték. Sem megállapítás, sem parancs, egyelőre csak a szorongás, a kockázat, a teremtés határtalan dialektikája.

Ezek a mi korunk emberiségére jellemző általános világszemléleti átalakulásnak a követelményei, amelyeket megéreztek, átéltek, mondhatnám „megeselekedtek” a művészek, még mielőtt a filozófusok és a tudósok elgondolták volna, s amelyek a művészekben felkeltették azt az igényt, hogy vessék össze tapasztalataikat a nem-nyugati népekével, szakítva a reneszánsz humanizmusával és annak képzőművészeti kifejezésével. A művészetnek ez a „prospektív” jellege magyarázza meg, hogy hogyan lett a festészet „egyetemes”, még mielőtt teljesen kibontakozott volna az a hitelesen egyetemes humanizmus, amelynek előlegezett képzőművészeti kifejezése vagy legalább is ígérete. (1965.)

(Roger Garaudy a realizmusról. *Nagyvilág*, 1965. 2. sz. 268—69, 270.), Roger Garaudy: *L'Ecole de Paris et l'humanisme de notre temps. Les Lettres Françaises*, No. 1064. 21—27 janvier 1965.)

*

GIDE

Mielőtt a Szovjetunióban jártam, ezt írtam: Hiszem, hogy az író értéke hozzá van kötve ahhoz a forradalmi erőhöz, amely lelkesíti őt; pontosabban (mert nem vagyok olyan bolond, hogy csak a baloldali írókban ismerjek el művészi értéket): ellenzéki erejéhez.

Ez az erő éppen úgy megvan Bossuet-nél, Chateaubriand-nál, vagy napjainkban Claudel-nél, mint Molière-nél, Voltaire-nél, Hugónál és annyi másnál. A mi társadalmi formánkban a nagy író, a nagy művész lényegénél fogva antikonformista. Ár ellen hajózik. Ez igaz volt Dante, Cervantes, Ibsen, Gogol esetében . . . Úgy látszik, már nem igaz Shakespeare és kortársai esetében, akikről kitűnően mondja John Addington Symonds: „Ami ennek a kornak a drámaíróit oly nagyvá tette . . . az az volt, hogy ők az egész néppel a legteljesebb egyetértésben éltek és írtak”. Ez kétségtelenül nem volt igaz Szophoklész esetében, és bizonyára nem Homérosz esetében sem, hisz az ő hangján, úgy érezzük, maga Görögország énekelt. S talán nem lenne már igaz azon a napon, amikor . . . De éppen itt van az, ami tekintetünket a Szovjetunió felé fordítja az aggódo kérdéssel: Megengedi-e majd a forradalom diadala saját művészeinek, hogy az árral vitessék magukat? Mert a kérdés a következő: mi történik, ha az átalakított szociális Állam megszüntet minden olyan dolgot, ami a művész tiltakozását válthatná ki? Mit fog tenni a művész, ha már nincs, ami ellen felemelje a szavát, ha már csak vitetheti magát az árral? Kétségtelen, hogy amíg van harc és amíg a győzelem nincs teljesen biztosítva, addig festheti majd azt a harcot, s maga is harcolván, segíthet az ügyet diadalra vinni. De azután . . .

Íme, ezt kérdeztem magamtól, mielőtt elmentem a Szovjetunióba . . . [...]

A nagy tömeg, még ha a legjobb elemekből áll is, sohasem annak tapsol, ami egy műben új, lappangó szándék, megdöbbsent vagy megdöbbsentő: hanem csak annak, amire már ráismer, vagyis a banalitásnak. Ahogyan voltak burzsoá banalitások, ugyanúgy vannak forradalmi banalitások is; nagyon fontos, hogy erről meggyőződjünk.

Igen fontos tudni azt, hogy ami a leghasznosabb egy doktrína, egy elmélet számára, az sohasem az, ami benne a legmélyebb, a legértékesebb, ami biztosítja számára fennmaradását, legyen ez a legegészségesebb és legjobban megalapozott, hanem ami új kérdéseket vet fel, elébe megy a jövő feladatainak és választ ad a még fel sem tett kérdésekre. Nagyon félek, hogy nagyszámú, tiszta marxista szellemmel áthatott mű, amely mai sikerét ennek a szellemnek köszönheti, az utánunk jövők orra számára elviselhetetlen kórház-szagot fog árasztani: hiszem, hogy azok lesznek a legértékesebb alkotások, amelyek meg tudták magukat ezekről az előítéletektől szabadítani.

Attól a perctől fogva, hogy a forradalom diadalra jut és megállapodik, a művészetet szörnyű veszély fenyegeti, majdnem akkora veszély, mint amit a fasiszmus elnyomása jelentett: az ortodoxia veszélye. Az a művészet, amely akár a legegészségesebb tanokat hirdető ortodoxiának veti alá magát — el van veszve. Elsüllyed, eltűnik a konformizmusban. A győzelmes forradalom mindenekelőtt szabadságot tud adni és szabadságot kell hogy adjon a művésznek. Szabadság nélkül a művészet elveszti értelmét és értékét.

Walt Whitman Lincoln elnök halála alkalmából írta egyik legszebb költeményét. Ám ha ez a szabad ének kényszer hatására született volna, ha Whitmannak parancsra és meghatározott kánon szerint kellett volna írnia, elvesztette volna értékét és szépségét, vagy inkább Whitman meg se tudta volna írni.

És mert — természetesen — a legnagyobb fokú megértés, tetszésnyilvánítás, siker, kedvezés annak jut, amit a közönség azonnal felismer és helyesnek ítél, vagyis a konformizmusnak, ezért kérdezem magamtól nyugtalanul, hogy vajon a mai dicsőséges Szovjetunióban nem nyomorog-e valahol, teljes ismeretlenségben egy Baudelaire, egy Keats vagy egy Rimbaud, aki éppen értékénél fogva, nem tudja hallatni szavát. Engem mégis ez érdekel legjobban, mert akiket a jelen megvet és ignorál, a rimbaud-k, a keatsok, a baudelaire-ek, sőt a stendhalok azok, akik holnap mint a legnagyobbak tűnhetnek fel. [1936.]

[*André Gide: Retour de l'U.R.S.S. Gallimard, Paris 1936. 79—80, 87—90.*]

Henry Poulaille-jal vitatkozva Guéhenno kijelentette: „Ha ön nem tud jól írni — egyáltalán ne írjon”. Ez persze túl szigorú mondás, s olyan ember mondja, akinek a számára a proletáriróladom forradalmi értelme és kulturális célja nem világos, sőt talán egészen idegen. Másféle tanácsra van szüksége a proletárirónak: elvtárs, tanulnia kell és szép könyveket kell írnia, ezzel tartozik osztályának! A mindennapi szovjet élet — amint ezt a szovjet sajtó, a sok élmunkás-levél, az újtók munkája, az új világ építésének megszámlálhatatlan tömegű, szemmel látható, reális ténye bizonyítja —, a szovjet hétköznap harsányan kiáltja világgá az ön osztályának gigászi hősies, tehetséges munkáját, énekel arról a hősi embertípusról, amelyet ennek az osztálynak a kollektív hősie-sége hoz világra. Ez a grandiózus munka, ez a hős még mindig nem tükröződik vissza az irodalomban, nem talál méltó kifejeződésre benne. Ha a realizmus módszerei akadályozzák önt abban, hogy olyan megvilágításban ábrázolja korunk hőseit, amelyet megérdemelt — keressen, dolgozzon ki más módszereket. A tény még nem a teljes igazság, csak nyersanyag, amelyből ki kell olvasztani, ki kell vonni a művészet igazi igazságát. Nem lehet tollastul megsütni a tyúkot, s a vak hódolat a tények előtt épp arra vezet, hogy összekeverjük a véletlent s a lényegtelenet azzal, ami alapvető és tipikus. Meg kell tanulunk lekopasztani a tények felesleges tollazatát, értenünk kell ahhoz, hogy kivonjuk a tényből az értelmet. [1932.]

A nyelv igazi szépségét — mint ható erőt — a könyvek eszméit, jellemeit, képeit kialakító szavak szabatossága, világossága és jóhangzása teremti meg. Az író-„művész”-nek feltétlenül tüzetesen ismernie kell egész gazdag szókincsünket, tudnia kell, hogyan válassza ki a legszabatosabb és leghatásosabb szavakat. Csakis az *ilyen* szavak összefűzésével és a pontok között — értelmüknek megfelelő — helyes elrendezésével öntheti példás formába gondolatait a szerző, alkothat élénk képeket, mintázhat annyira meggyőzően eleven emberi alakokat, hogy az olvasó meglátja a szerző ábrázolta valót. Az irodalmárnak tudnia kell, hogy nemcsak ír tollával, hanem rajzol is szavaival; mégpedig nem úgy, mint a festőművész, aki mozdulatlanul ábrázolja az embert; az író szakadatlan mozgásban, tevékenységben, számtalan összeütközésben: az osztályok, csoportok, egyének harcában igyekszik ábrázolni az embereket. De a világon nincs mozgás, mely ellenállásba ne ütköznék. Világos tehát, hogy az írónak nemcsak a nyelvet kell feltétlenül, gondosan tanulmányoznia, nemcsak azt a képességet kell tovább fejlesztenie, mellyel ki tudja választani a pompásan kidolgozott, de üres és torz szavakkal igen buzgón beszenyezett irodalmi nyelv legegyszerűbb, legszabatosabb, legszínesebb szavait — hanem jól kell ismernie a történelmet és korának társadalmi jelenségeit is. Korában kettős szerepet játszik: a bába és a sírásó szerepét. Ez az utóbbi szó komoran hangzik, mégis teljesen helyénvaló szó. A fiatal írók akaratától és képességétől függ, hogy ezt a szót eleven és vidám értelemmel töltjük meg; csak szem előtt kell tartani, hogy fiatal irodalmunk történelmi hivatása: végképp elpusztítani és eltemetni mindazt, ami ellensége az embernek — ellensége még akkor is, ha szereti. [. . .]

Az emberek két történelmi erő, a kispolgári múlt és a szocialista jövő vonzásának engedve, észrevehetően ingadoznak: az érzelmi elem a múlt, az értelmi elem a jövő felé húzza őket. Sokat és hangosan kiabálnak, de nem lehet érezni azt a nyugodt meggyőződést, hogy határozottan és biztosan kiválasztottak egy tökéletesen meghatározott utat — jóllehet a történelem eléggé világosan kijelölte.

A csődbe ment, vénheht individualizmus még mindig él és hat, minduntalan elő-ütközik a kispolgári önszeretet megjelenési formáiban: abban a törekvésben, hogy mielőbb előre, feltűnő helyre ugorjék az ember; továbbá a proletariátust kompromittáló, csupán „fitogtatásra” szánt hanyag, hamis munkában, de különösen „a legkisebb

ellenállás irányában” végzett munkában. Az irodalomban ez nem egyéb, mint bíráló állásfoglalás a múlttal szemben. Miként feljebb mondtam, a fiatal irodalmárok csak felületesen és csak elméletben ismerik a múltat. A múlt bíráló ábrázolása könnyű. Ezért vonja el a szerzőket a jelen nagyszerű jelenségeinek és folyamatainak ábrázolásától.

A fiatal szerzőkben még nincs meg a kellően hatékony erő ahhoz, hogy a múlttal szemben felkeltsék az olvasó gyűlöletét. Éppen ezért nem taszítják el az olvasót a múlttól, sőt állandó emlegetésével — véleményem szerint — megszilárdítják, fixálják, konzerválják az olvasó tudatában.

A múlt mérgező, gyötrő ocsmányságát jól csak akkor világíthatjuk és érthetjük meg, ha kifejlesztjük magunkban azt a képességet, hogy a jelen eredményeinek, a jövő nagy céljainak magaslatáról nézzük. Ez a magas nézőpont okvetlenül felkelti — fel kell keltenie! — azt a büszke, boldog pátoszt, amely majd új hangot ad irodalmunknak; elősegíti, hogy az irodalom új formákat teremtsen, megalkossa a szükséges új irányzatot, a szocialista realizmust, melyet — magától értetődik — csakis a szocialista tapasztalat tényeinek alapján lehet létrehozni.

Szocialista országban élünk, ahol van kit szeretni, van kit tisztelni. Nálunk az ember alkotó energiája iránti csodálat érzéséből, az élet szocialista formáit megteremtő határtalan, kollektív munkaerő iránti tiszteletből, az egész ország dolgozó népének vezére, a világ proletariátusának tanítója: a párt iránti szeretetből kell fakadnia az emberszeretetnek. [1933.]

*

A fiatalok talán nevetségesnek érzik, ha én, az öreg, bevallom, hogy abban a hangulatban frok most, amely a kultúra hajnalán hervadhatatlan költemények, legendák alkotására adott erőt az embereknek. Igen, éppen ilyen hangulatban frok, s igen nehezemre esik bevallani, hogy nincsenek megfelelő erejű szavaim azokra a tényekre, melyek örömet és büszkeséget fakasztanak a lélekben, a hatalmon levő proletariátus munkájának csodálatos sikereit látva. Az öröm és büszkeség érzését a Fehér-tenger—Balti-tengeri csatorna megnyitása váltotta ki belőlem. Nem akarok arról beszélni, milyen gazdasági jelentősége van ennek a ténynek országunk számára — ez nem az én dolgom. Társadalmi és kulturális jelentősége szempontjából nézem ezt az eseményt.

Mi történt itt? A csatorna építésén néhány tízezer ember dolgozott, a proletariátus osztályellenségei, a magántulajdon megátalkodott hívei, társadalmilag veszélyes emberek, országunk törvényeinek rombolói. [...]

Most ezek az emberek olyan körülmények közé kerültek, amelyek között már egyáltalán nincs szükség farkasmarakodásra egy ízletes falat kenyérért. Szélesre tárultak előttük képességeik szabad fejlesztésének lehetőségei, s ez felkelti bennük a természetes és termékeny versenykedvet. Kártevők, kulákok, tolvajok — többé-kevésbé tudatosan megértették: lehet élni anélkül, hogy egymást torkonragadnánk, s lehetséges olyan élet, amelyben ember az embernek nem ellensége, hanem munkatársa. Tomboló folyók féktelen erejének, gigászi szikláknak, süppedékes mocsaraknak a formájában jelent meg előttük az ellenség. Ezt az ellenséget csak emberi közösségek szervezett energiája győzheti le. S ezek az emberek kézzelfoghatóan meggyőződtek a közösségi munka alkotó, minden akadályt legyőző erejéről. Mikor a „társadalom ellenségei” munkára fogták az ember számára a folyókat, mint a lovakat, sokan megértették közülük, hogy egy 160 millió egyént összefogó család gazdagodásáért és boldogságáért dolgoznak. Joggal képzelheti az író, hogy volt ellenségeink közül némelyek megérezték: nem kis magántulajdonosok és ragadozók többé, mint akik voltak, hanem urai az egész föld mérhetetlen erőinek és kincseinek. Aki ezt érzi, az magasabbá, nagyobbá nőtt minden népek és korok minden hősnél.

Romanticizmus ez? Aligha, elvtársaim. Úgy vélem, épp ez a szocialista realizmus — a világot megváltoztató, átformáló emberek realizmusa, a szocialista tapasztalaton alapuló, realista gondolatformálás.

*

A szocialista realizmus — azoknak az embereknek a realizmusa, akik megváltoztatják, átalakítják a világot, realista képi gondolkodás, amely a szocialista gyakorlaton alapul. [1933.]

*

A szocialista realizmus az irodalomban csak mint a szocialista alkotás gyakorlati munka által adott tényeinek tükröződése jelentkezhethet. [1934.]

... nemcsak két valóságot kell ismernünk, a múltat és a jelent — azt, amelynek alkotásában nekünk is van bizonyos részünk. Ismernünk kell még a harmadik valóságot is: a jövő valóságát. Nem szellemeskedésből mondom ezeket a szavakat a harmadik valóságról, egyáltalán nem. Határozott parancsnak, a kor forradalmi vezényszavának érzem ezeket. Ezt a harmadik valóságot valahogy már most be kell vonnunk gyakorlati munkánkba, ábrázolnunk kell. Enélkül nem érthetjük meg, mi is a szocialista realizmus mód-szere.

Ahhoz, hogy pontosan és világosan tudhassuk, mi ellen küzdünk, tudnunk kell, mit akarunk. Azt, amit akarunk, még nem értük el — előttünk áll. Tudnunk kell, igyekeznünk kell egyet előre lépni a jelenből, a mi szép, hősies jelenünkől, még tovább.

*

A szocialista realizmusról sokat írtak és írnak, de közös és világos vélemény róla nincsen. Ez a magyarázata annak a sajnálatos ténynek is, hogy az Írók Kongresszusán a kritika nem nyilatkozott, hallgatott.

Úgy gondolom, hogy a szocialista realizmus kiindulópontjául Engels tételét kell elfogadnunk: az élet általános és szakadatlan mozgás, változás . . .

A burzsoá irodalom realizmusa kritikai, de csupán annyira, amennyire a kritikára az „osztálystratégia”-ban szükség van, azoknak a hibáknak a megvilágításához, amelyet a burzsoázia elkövetett a hatalma megtartásáért vívott harcban.

A szocialista realizmus a „régí világ” csökevényei, bomlasztó hatása ellen folyó küzdelemre irányul — e hatások kiküszöbölésére. De főfeladata a szocialista, forradalmi világfelfogás, világszemlélet serkentésében foglalható össze. [1935.]

[*Maxim Gorkij: Irodalmi tanulmányok. Bp. 1950. 346—47; 367—68, 374—75; 376—77, 378; 422—23; 437—38, M. Горький: Собрание сочинений в тридцати томах. M., 1956. T. 27. 44, 218. T. 30. 381—82.*]

GRAMSCI

Felhívjuk a figyelmet két idézetre: az egyik egy német romantikustól, Novalistól származik, és így szól: „A kultúra legfőbb problémája az, hogy birtokunkba vegyük saját transzcendens önünket, hogy egyidejűleg lehessünk saját énünk énje. Éppen ezért kevésbé meglepő a mások megérzésének és teljes megértésének hiánya. Saját magunk tökéletes megértése nélkül nem lehet igazán megismerni másokat”.

A másik idézet, amelyet röviden összefoglalva ismertetünk, G. B. Vicótól való. Vico (a *Scienza Nuova*-ban az első nemzetek költői jellegű beszédével kapcsolatos első corolláriumában) politikai értelmezést ad Szólon ama híres mondásának, amelyet aztán

Szókratész is magáévá tett filozófiai értelemben: „Ismerd meg tenmagad”; Vico szerint Szólon ezzel a mondással arra akarta inteni a plebejusokat — akik magukat *állati eredetűeknek*, a nemeseket meg *isteni eredetűeknek* hitték —, hogy gondolkodjanak el saját magukon, ismerjék fel, hogy *a nemesekkel azonos emberi természetük van*, és következésképpen követeljük meg, hogy *a polgárjogban velük egyenlőkké* váljanak. Vico a plebejusok és a nemesek közti eme egyenlőségtudatban látja az ókori demokratikus köztársaságok létrejöttének alapját és történelmi okát.

Nem ok nélkül állítottuk egymás mellé ezt a két kiragadott részt. Úgy véljük, ezekben, ha nem is széleskörűen kifejtve és meghatározva, de megtalálhatók mindazok a keretek és alapelvek, amelyek között és amelyekre alapozva a szocializmusra vonatkoztatva is megfogalmazhatjuk a kultúra helyes értelmezését.

Le kell szoknunk arról, és fel kell hagynunk azzal, hogy a kultúrát enciklopédikus tudásnak tekintsük: ebben a szemléletben az ember csak mint befogadó van jelen, akit meg kell tölteni és tele kell tömni empirikus adatokkal, nyers és összefüggéstelen tényekkel, amelyeket szótár módjára raktároz el agyában, hogy aztán a külső világból jövő ösztönzés hatására minden alkalommal megadhassa a választ. [...]

A kultúra egészen más dolog. Saját belső énünk megszervezése és fegyelme, saját személyiségünk birtokbavétele, olyan magasabb fokú öntudat megszerzése, amelynek révén képessé válunk történelmi jelentőségünk, az életben betöltött funkcióink, jogaink és kötelességeink megértésére. Ám mindez nem jöhet létre spontán evolúció, akarattunktól független akciók és reakciók útján, mint a növény- és állatvilágban, ahol minden egyes öntudatlanul, a dolgok végzetszerű törvénye által választódik ki, és fejleszti ki szerveit. Az ember mindenekfelett szellem, azaz történelmi alkotás, nem pedig természet. Másként nem lehetne megmagyarázni annak miértjét, hogy — bár mindig voltak kizsákmányoltak és kizsákmányolók, gazdagságot létrehozók és annak egoista fogyasztói — a szocializmus ezideig még nem valósult meg. [...]

A kapitalista civilizáció kritikáján keresztül alakult ki vagy van kialakulóban a proletariátus egységes öntudata, és a kritika itt kultúrát jelent, nem pedig spontán és naturalisztikus evolúciót. A kritika az énnak éppen azt az öntudatát jelenti, amelyet Novalis a kultúra céljának tekintett. Ez az én szembesíti magát a többiekkel, kialakítja önállóságát, s a tényeket és eseményeket nemcsak önmagukban és önmagukért ítéli meg, hanem abból a szempontból is, hogy előrevívó vagy visszamozdító értékek-e. Megismerni önmagunkat annyi, mint önmagunkat élni, vagyis önmagunk urai lenni, megkülönböztetni magunkat, kilépni a káoszból, a rend elemévé válni, de a saját rendünké, a saját fegyelmünké egy eszmény szolgáltatásban. Ám ezt nem lehet elérni, ha nem ismerjük a többieket is, történelmüket, az általuk kifejtett erőfeszítések sorozatát, hogy azzá váljanak, amik, hogy létrehozzák azt a civilizációt, amelyet létrehoztak, s a melyet mi a magunkéval akarunk helyettesíteni.

*

Az irodalmi kritika kritériumai. Az a felfogás talán, hogy a művészet művészet, nem pedig szándékolt és „akart” politikai propaganda, önmagában véve akadály-e olyan kulturális áramlatok kialakulásának, amelyek tükrözik korukat, és hozzájárulnak meghatározott politikai áramlatok megerősítéséhez? Nem gondolom, sőt úgy látszik, hogy ez a felfogás sokkal radikálisabban és sokkal határozottabb és eredményesebb kritikai szempontból veti fel a problémát. Ha leszögezzük is azt az elvet, hogy a műalkotásban egyedül művészi jelleget kell keresnünk, ez még egyáltalán nem zárja ki annak vizsgálatát, hogy milyen érzelmhalmazok s milyen élettel kapcsolatos állásfoglalások kristályosodnak ki magában a műalkotásban. Sőt, hogy ez lehetséges és megengedett a modern esztétikai irányzatokban, az látható De Sanctisnál és még Crocénál is. Amit

kizárnak, az az, hogy egy mű politikai és morális tartalma miatt szép, nem pedig formája miatt, amellyel az elvont tartalom egybeforrott és vele azonosult. Továbbá azt szokás keresni, hogy vajon egy műalkotás nem azért nem sikerült-e, mert szerzőjét külsődleges, gyakorlati (azaz nem őszinte és utólagos) megfontolások tévútra vezették. Ez látszik a polémia kruciális pontjának: X mesterségesen ki „akar” fejezni egy meghatározott tartalmat, és nem hoz létre műalkotást. Az adott műalkotás művészi csődje (minthogy más, valóban átértzett és átélte műveiben már megmutatta, hogy művész) bizonyítja, hogy ez a bizonyos tartalom X-ben érzéketlen és engedetlen anyag, hogy X lelkesedése fiktív és külsődlegesen szándékolt, hogy X valójában ebben az adott esetben nem művész, hanem szolga, aki tetszeni akar urának. Két tényorról van tehát szó: az egyik esztétikai vagy tisztán művészi jellegű, a másik kultúrpolitikai (azaz minden további nélkül politikai) jellegű. Az a tény, hogy egy alkotás művészi jellegét tagadjuk, segítségére lehet a politikai kritikusnak mint olyannak annak bizonyítására, hogy X mint művész nem tartozik az adott politikai világhoz, és minthogy személyisége elsődlegesen művészi, következőképpen ez a meghatározott politikai világ legsajátabb benső életében nem hat, nem létezik: X tehát politikai komédiás, aki el akarja hitetni, hogy más, mint amilyen, stb. A politikai kritikus tehát leleplezi X-et, nem mint művészt, hanem mint „politikai oppor-tunistát”.

Ha a politikus nyomást gyakorol, hogy korának művészete meghatározott kulturális világot fejezzon ki, ez politikai és nem művészeti kritikai tevékenység: az a kulturális világ, amelyért harcolnak, már élő és szükségszerű tény, akkor expanzivitása ellenállhatatlanná válik, és meg fogja találni művészeit. De ha a nyomás ellenére ez az ellenállhatatlanság nem mutatkozik meg, és nem hat, akkor ez azt jelenti, hogy fiktív és járulékos világról van csak szó, a közepszerűek papírizú eszmefuttatásairól, akik azért siránkoznak, hogy a náluk nagyobb kaliberű emberek nem értenek velük egyet.

Az új irodalom premisszája csak történeti, politikai és népi lehet: azt kell kidolgoznia, polemikusan vagy más módon. Az nem érdekes, ami már megvan, az érdekes az, hogy gyökereit a népi kultúra humuszába mélyessze úgy, ahogy van, annak ízléseivel és tendenciáival stb., annak erkölcsi és intellektuális világával, még ha elmaradott és konvencionális is.

*

A művészet és egy új műveltségért vívott harc. Két író ábrázolhatja (kifejezheti) ugyanazt a történelmi társadalmi momentumot. Ám az egyik lehet művész, a másik pedig csak egyszerű firkász. Ha a kérdést megoldottnak tekintjük azzal, hogy csak annak leírására szorítkozunk, amit a két író társadalmilag ábrázol vagy kifejez, azaz többé-kevésbé jól összefoglaljuk egy meghatározott történelmi-társadalmi momentum jellegzetességeit, akkor ez azt jelenti, hogy még csak nem is érintjük a művészi problémát. Mindez hasznos és szükséges lehet, sőt az is, de egy más vonatkozásban: a politikai kritika, az erkölcskritika terén, bizonyos érzelmi és felfogásbeli tendenciák, az élettől és a világgal kapcsolatos bizonyos állásfoglalások leküzdéséért és túlhaladásáért folytatott harcban; ám ez nem művészeti kritika és művészettörténet, s nem lehet mint ilyen prezentálni csak a tudományos fogalmak zűrzavarossá, elmaradottá tétele és stagnálása árán, ami pedig éppen a kulturális harcból szervesen fakadó célok el nem érését jelenti.

Egy meghatározott történelmi-társadalmi momentum sohasem homogén, ellenkezőleg, ellentmondásokban igen gazdag. Azáltal nyer „személyes arculatot” és válik a fejlődés meghatározott „momentumává”, hogy benne az élet egy bizonyos alapvető tevékenysége fölébe kerekedik a többinek, történelmi „kicsúcsosodássá” lesz: ez azonban

egy bizonyosfajta hierarchiát, ellentétességet, harcot jelent. Ezt az adott momentumot kellene ábrázolnia, ezt a történelmi „kicsúcsosodást” annak, aki az említett uralkodó tevékenységet ábrázolja; de hogyan ítéljük meg azt, aki a többi tevékenységet, a többi elemet ábrázolja? Vajon nem „reprezentatívak” ezek is? És vajon nem ábrázolja a „történelmi momentumot” az is, aki a benne rejlő „reakciós” és anakronisztikus elemeket fejezi ki? Vagy csak azt kell reprezentatívnak tekinteni, aki az összes ellentét és harcban álló erőket és elemeket kifejezi, azaz, aki a történelmi-társadalmi egész minden ellentmondását ábrázolja? [...]

Nyilvánvaló, hogy ha pontosak akarunk lenni, akkor „új kultúráért” és nem (közvetlen értelemben vett) „új művészetért” folytatott harcról kell beszélni. A pontosság kedvéért: talán még azt sem lehet mondani, hogy a művészet új tartalmáért harcolunk, hiszen a forradalmat nem lehet a formától elválasztva, elvonatkoztatva elgondolni. Új művészetért harcolni annyit jelentene, mint harcolni új egyedi művészek megteremtéséért, ez pedig képtelenség, hiszen nem lehet mesterségesen művészeket teremteni. Új kultúráért, azaz olyan új morális életért vívott harcról kell beszélni, amely a legszorosabb benső kapcsolatban áll egy új életlátással, míg végül is a valóságérzés és valóság-szemlélet új módjává, következőképpen a „lehetséges művészekkel” és a „lehetséges műalkotásokkal” bensőségesen egybeforrott világgá nem válik.

Az a tény, hogy nem lehet mesterségesen egyedi művészeket teremteni, még nem jelenti azt, hogy az új kulturális világ, amelyért harcolunk, szenvedélyeket és emberi meleget sugározva szükségképpen nem hoz létre „új művészeket”; nem lehet tehát megmondani, hogy X vagy Y művész fog válni, de azt igen, hogy a mozgalmából új művészek fognak születni. Egy új társadalmi csoport, amely hegemón módon lép be a történelmi életbe, olyan magabiztossággal, amellyel előzőleg nem rendelkezett, feltétlenül életre kell, hogy hívjon magában olyan személyiségeket, amelyek előzőleg nem találták volna meg a kellő erőt ahhoz, hogy bizonyos értelemben véve maradéktalanul kifejezzék magukat.

*

A nevelő művészet. A művészet annyiban nevelő, amennyiben művészet, de nem amennyiben nevelő művészet, mert mint ilyen, semmi lenne, és a semmi nem tud nevelni. Nyilván úgy tűnik, hogy teljes egyetértésben mindannyian olyan művészetet kívánunk, amely a Risorgimento korának és nem D'Annunzio korának művészetéhez hasonlít, valójában azonban, ha jól meggondoljuk, ez a kívánság nem egyfajta művészetnek az előnyben részesítését jelenti egy másikkal szemben, hanem egyfajta erkölcsi valóságnak az előnyben részesítését egy másikkal szemben. Ugyanígy, aki azt kívánja, hogy egy tükör szép és ne csúnya személyt tükrözzön, nem azt akarja, hogy a tükör legyen más, mint amilyen, hanem a „tükrözött személy”. (Lásd! Croce: *Cultura e vita morale*. 169—70.)

*

Amikor egy költői mű vagy a költői művek egész ciklusa már kialakult, lehetetlen továbbfolytatni ezt a ciklust tanulmányozással, utánnézéssel és a művekkel kapcsolatos variációkkal: ezen az úton csak úgynevezett költői iskola jöhet létre, az epigonok *servum pecusa*. Költészet nem szül költészetet, nincs parthenogenezis, szükség van a férfiúi elem közbejöttére, a valóságnak, a szenvedélyesnek, a gyakorlatinak, a morálisnak a közbelépésére. Ilyen esetekben a költészet legfennköltebb kritikusi figyelmeztetnek, hogy ne folyamodjunk az irodalmi receptekhez, hanem, mint mondják, újra kell alkotni az embert. Miután az ember újjászületett, a szellem felfrissült, új érzelmi élet támadt, majd meg fog születni, ha megszületik, egy új költészet.

KUO MO-ZSO

A marxizmus—leninizmus eszményeket adott a romantikának s lelket a realizmusnak, s így vált belőlük a számunkra ma oly szükséges forradalmi romantika és forradalmi realizmus, avagy a kettő megfelelő összekapcsolása: a szocialista realizmus.

Bár Kína a legutóbbi száz év folyamán szakadatlanul a nyugati eszmeráramlatok hatása alatt állt, de minthogy fokozatosan félgymati helyzetbe süllyedt, a kínai burzsoázia végül is nem volt képes győzelemre vezetni a polgári demokratikus forradalmat. A kínai irodalmi és művészeti mozgalmak, valamint a nyugati eszmei áramlatok között egészen az 1919. évi „Május 4-e mozgalom” kibontakozásáig közvetlen érintkezés állott fenn. Miután a romantika és realizmus terminusai polgárjogot nyertek, voltak, akik a „Május 4-e mozgalom” után színre lépő irodalmi irányzatokra címkeként ragasztották őket. Így az Alkotás Társaságot „romantikusnak”, az Irodalomkutatók Társaságát „realistának” nevezték, pedig a valóságban éppen csak valami hasonlóról volt szó. Persze, az ilyen megkülönböztetésnek is van előnye. Mégpedig azért, mert azt bizonyítja, hogy a jelenkori Kínában a romantika és a realizmus egyidőben léptek fel, a romantika is anti-imperialista és antifeudális volt, a realizmus is, s alig tíz év múltán a kettő egy mederbe terelődve futotta végig azt a történelmi időt, amely az újkori Európának egy-két évszázadába telt. Az ún. „romantika-párt” és a „realizmus-párt” alapjaiban már régen össze-ötvöződött a Kínai Kommunista Párt vezetése alatt, s a forradalom számára valóságos kultúrhadsereget hozott létre. S amint Mao Ce-tung elvtárs is írja, a kultúrának ez a hadserege „segítségére volt a kínai forradalomnak, amennyiben a kínai feudális kultúra és az imperialista agresszió adekvát komprádor kultúrájának területét fokozatosan egyre kisebbre szűkítette, s erejét fokozatosan kimerítette”. (Mao Ce-tung *Válogatott művei* 896., kínaiul). Ez a kínai történelmi feltételek következtében szükségsszerűen alakult így. A kínai romantika nem vesztette el forradalmi jellegét, s már korán világos és egyértelmű eszményei voltak; a kínai realizmust pedig nem színezte el a nyugati dekadencia hatása, s már korán forradalmi lelkületre tett szert. Különösen Mao Ce-tung elvtársnak 1942-ben, a jenáni irodalmi és művészeti tanácskozásokon elhangzott beszéde óta határozottan állíthatjuk, hogy a kínai proletariátus forradalmi irodalmának és művészetének méginkább egyértelművé és világossá vált az irányvonala. [...].

Én úgy látom, a romantikában is, a realizmusban is az a fő, hogy forradalmi legyen. A forradalmi romantikának romantikus az alaphangja, s úgy fonódik össze a realizmussal; lehetséges, hogy a lírai költészet többnyire ezt a stílust fogja alkalmazni. A forradalmi realizmusban a realizmus adja meg az alaphangot, s úgy ötvöződik a romantikával. Ezt a stílust talán a széppróza fogja inkább előnyben részesíteni. Hiszem, hogy mindazok az elvtársak, akik bevetik magukat az átalakulás nagy kohójába, minden régi formát be fognak olvasztani, s belőlük újból új, a kor, a nép szükségleteinek megfelelő formákat fognak önteni. Ez teljes bizonyossággal megjósolható. [1958.]

[A forradalmi romantika és a forradalmi realizmus összeötvözéséről c. kötetben, kínaiul. Peking, 1958. 15—16, 29—30.]

LEFÈBVRE

Azok a remények, amelyek egy neo-klasszicizmus születését feltételezték, nem realizálódtak, vagy legalábbis korainak bizonyultak. Egy alapvető összhangnak, amely csak a régít, a meghaladottat hanyagolná el, — a burzsoáziának mint osztálynak szociális,

kulturális és politikai meghatározásait, — a feltételei csak később fognak megjelenni, nem is tudjuk, mikor. Az új ember pillanatnyilag nem a mély ellentmondások és a tisztán kirajzolódó egyenetlenség embere inkább, mintsem erőszakoltan kiegyensúlyozott, az ellentmondásoktól ideológiai csoda által megszabadított ember, aki ezáltal furcsa módon ellentmondásba került saját ideológiájával, a dialektikával?

A *szocialista realizmus*. Mindez arra készlet bennünket, hogy pontosan meghatározzuk ennek a fogalomnak a természetét, hatáskörét és érvényességét.

Tulajdonképpen történelmi fogalomról van szó, amely elfogadható, sőt mint olyan nehezen utasítható el. Ha azt állítjuk, hogy a szocialista társadalomnak kell, hogy legyen és lesz is esztétikai kifejezési formája; hogy a jövő művészete ábrázolni fogja a társadalmi átalakulásokat; hogy immár képes bemutatni a politikai és társadalmi küzdelmeket — akkor ez az állítás a bizonyosság erejével hat. A történelmi fogalom egy rosszul meghatározott periódusra vonatkoztatva, ennek a periódusnak a művészetét jelenti és fogja jelenteni bármilyen legyen is az (klasszikus, romantikus vagy más). Ráadásul a történelmi fogalom a művészet történetére, annak a munkához, a technikához való viszonyára stb. vonatkozó más történelmi fogalmakhoz is csatlakozik. Ezt a történelmi fogalmat azonban összekeverték egy sajátosan esztétikai fogalommal, sőt még inkább egy elmélettel. Ebből akartak levezetni egy, a művészet területére tartozó alkotási módszert, valamint értékelési kritériumokat. Az előre feltételezett, esztétikailag tételezett fogalomból kiindulva egy szofizma, tudniillik egy furcsamód formális logikai művelet segítségével a dedukciókat úgy tekintették, mint konkrét művekre vonatkozó kritériumokat. Minden érvényes fogalomnak van objektív tartalma és kifejez egy bizonyos tartalmat, nem előzheti meg ezt a tartalmat. Egy esztétikai fogalom műveket fejez ki, megfogalmazza feltételeiket és törvényeiket; ebben az esetben ellenben nemcsak a tartalmat, hanem a tartalom kritériumát is a formális fogalomból vezették le.

Eredmény: az elmélet és gyakorlat közti űr, a fogalmi, tartalom nélküli forma, illetve a tartalom, amely „máshonnan” származik.

Tekintet nélkül azokra az ellentmondásokra, amelyekbe belekeveredtek, a szocialista realizmus tartalomként merev formákat, nemzeti tradíciókat kapott. A radikálisan új — vagy legalábbis annak tartott — tartalomként a régít kapta. És ezt a tarkaságot úgy szerepeltették, mint szerves egészet, sőt még annál is különbet: mint belső ellentmondásoktól megtisztított normatív erőt.

A szocialista realizmus a neo-klasszicizmushoz kapcsolódott egy olyan rendszerben, amelyből a komoly kidolgozás hiányzott, s amely bizonyos szempontból nézve törvényerővel bíró „rendszert” képviselt, amely a politikai bizonyosságokat mind etikai mind esztétikai térre kiterjesztette — más szempontból pedig nélkülözött minden rendszert, mivel az összefüggéstelenség kicsúszott a kritikai szellem ellenőrzése alól.

Az egymásnak ennyire ellentmondó bizonyosságok (mint a régi, a hagyományos, a megszabott, a kidolgozott, a klasszikus — másrészt az új, az esetleges, a neo-klasszikus) szétrobbanása elkerülhetetlen volt: ennek tudatosítása fontos alkotóeleme kritikai tevékenységünk teljességének. [...]

Ismerjük a r e g é n y nek mint műfajnak a nehézségeit. Együtt haladnak növekvő sikerével és jelentőségének irodalmi körökben látható túlbecsülésével. Nem véletlen, hogy a regényt mint műfajt egyidejűleg tette vitássá a szürrealizmus (a költészet nevében) és egy bizonyos baloldal (mint kimondottan burzsoá műfajt). A regény bebizonyította életrevalóságát: megfelel egy szükségletnek, bizonyos szükségleteknek. De milyeneknek?

Sikerét a közönség körében általános lezúllás kíséri, s ez megfosztja jelentőségétől és példás értékétől. Egy ellenállhatatlan tendencia következtében a regény (többé vagy kevésbé áttételes) önéletrajzra és egyfajta zsurnalizmusra korlátozódik. A regény lezuhan

(elméletileg Lukács által megfogalmazott) nagyságának és törekvéseinek magaslatáról. Egy stílus, egy hangnem, a beszámolóknak egy lélektani vagy leíró formája uralkodik el rajta. Epikainak akarták megtenni. A valóságban azonban a regényes szerkesztési képesség eltűnik. A francia irodalomban az utolsó valamirevaló szerkezet, amely megfelel az *érdekesség* követelményének mint a regény számára alapvető esztétikai kategóriának, Roger Martin du Gard *Thibault családja*. Több szerkezeti erő volt a *Párizs rejtelmeiben*, mint bármelyik mai regényes ciklusban vagy „roman-fleuve”-ben. A „szocialista realista” regény sem menekült meg a zsurnalizmus züllesztő hatásától. Gyakorlatilag még hozzá is járult ahhoz. Elmélete nem tudta megfelelően meghatározni „a tipikust”: ingadozott az egyéni és a jellegzetes, a banális és az egyszerű, a középátlag és a fajtára jellemző között. Ha Solohov életműve (nevezetesen a *Csendes Don*) meg is valószínűsíti azt a követelményt, hogy epikai stílusban és szerkezettel fejezze ki egy pillanat totalitását, Fagyeyev *Ífjú Gárdája* és Aragon *Kommunistákja* már csak alig felel meg ennek a nagyigényű törekvésnek. Ebben az esetben az elhamarkodott szándéknak formalizmusba, konvencionálizmusba kellett torkollania.

Miért? A hibát talán az emberben, a tehetségekben vagy a tehetség hiányában kell keresni? Bizonyára nem. Kétségtelen, a „közönség” keresi és követeli ezt a beszámoló stílust; az „élményt” akarja, a közvetlent, a (nyilvánvalóan) direktet, mégpedig a szerkezet, a „tipizálás”, a kiszélesítés rovására. Az információ-érzék, amelyet a kifejezés egyenes és (látszólag) objektív eszközei, fénykép, mozi, rádió, televízió alakítottak ki, főlébe kerekedik az irodalmi érzéknek. Ez a jelenség úgy látszik általános, nem egy országnak vagy egy társadalmi és politikai rendszernek a sajátja. Egyébként is vajon egyszerűen az információnak és a jelenben való közvetlen részvételnek a szükségletéről van szó? Nem. Ennek az érdeklődésnek más értelme van. Bágyadt kifejezése az egyetemes elbizonytalanodásnak és a közvetlen jelenbe való visszavonulásnak, s annak, hogy a meg sem fogalmazható és meg sem oldható problémák tömegével szembekerülve, lemondunk a problémákról.

Az egyének és „megfosztott” (ti. a maradék világ kapcsolataitól megfosztott) tudatuk a közvetlen jelentől (az egyénitől) egyszerű kapcsolatokat igényelnek és várnak mások látványos módon kitárulkozó tudatával. Ezzel a magatartással és következményeivel a modernség igazi tudatosításának számolnia kell.

[Henri Lefebvre: *Vers un Romantisme révolutionnaire*. N. R. F. 1^{er} octobre 1957. 5^e année N° 58, 651—52, 658—60.]

LINDSAY

A szocialista realizmus a művészi alkotás valamennyi előző formájától abban különbözik, hogy szüntelenül a fejlődés eszméjét hangsúlyozza, és rávilágít azokra az utakra, amelyeken az ember eljut a környező világ és önmaga megváltoztatásához. Ezt az átalakító jelleget Gorkij határozta meg, és nevezte el forradalmi romantikának. A szovjet irodalomkritikusok kiderítették a szocialista realizmus ezen oldalának kapcsolatait a múlt nagy romantikus műveivel, amelyekben a földön elérendő gyökeres változások, az egyetemes testvériség és szabadság utáni vágy a képzelődés vagy utopisztikus álom formájába öltözött. A szocialista realizmus eltávolítja ennek az álomnak a gyengeségeit, az álom valósággá válik, átalakul normális, egészséges ösztönzéssé, az életet boldogító reményekkel tölti meg, és a kiábrándulás többé már nem örök útítársa az álomnak.

A szocialista realizmus előre tör, a jövő felé. De nem mond le a konkrét jelen realista ábrázolásáról. A szocialista realizmus alapja az ember forró szeretete, a rendületlen hit az ember erejében és abban a képességében, hogy minden előtte tornyosuló akadályt le tud győzni; ugyanakkor azonban a szocialista realizmus nem kendőzi el a

gyengeségeket, hibákat, ellentmondásokat és összeütközéseket. A marxista dialektika fegyverzetével felvértezett, az életkonfliktusok és az ezek eredményeként előálló egység értelmét mélyen megragadó szocialista realizmus becsülettel tölti be az élcapat szerepét. Segít az embereket kivezetni abból a válságból, amelybe zuhantak, segíti őket a szocializmusnak az imperializmus feletti győzelméért vívott harcukban, s a ragyogó, szabad jövő felé vezeti őket.

[Jack Lindsay: *A forma és tartalom problémája a szocialista realizmusban. Litteraturna Gazeta, 1954. nov. 18. 137. sz.*]

LUNACSARSKIJ

Ami a mi országunkat illeti, itt a forradalom utáni irodalom általános típusa már világosan kirajzolódott, és egybevág azokkal a jövődölésekkel, amelyeket mi, kommunista (nem lefista) kritikusok tettünk annakidején.

Számunkra világos volt, hogy a forradalom után a kialakuló új olvasónak társadalmi realizmusra van szüksége . . .

Az irodalomnak segítenie kell nekünk, hogy tájékozódjunk a világban, amelyet részben saját kezünkkel teremtettünk . . . különösen az az irodalom talál harmonikus visszhangra a mai olvasó lelkében, amely a tájékoztatással egyidejűleg erősíti a legalapvetőbb bátor törekvéseket, további építésre ösztökél, s ugyanakkor elemzi, bomlasztja, leküzdi és nevetségessé teszi az ellenséges erőket, amelyek még mindig fenyegető tömegként vesznek körül bennünket . . . Az ilyen irodalomnak . . . az elbeszéléshez hatalmas, világosan rendezett életanyagra van szüksége.

Erre nem alkalmasak sem a szimbolisták ködei, sem a futuristák mindenféle szemkápráztató tűzijátékai, amelyek kisebb vagy nagyobb mértékben az érthetetlen szónoklat felé hajlanak. Pontos, világos formákra van szükség, amelyek populárisak, közérthetők, de ugyanakkor finomak hatásuk élességét tekintve. Egyszóval: a klasszikusok és a narodnyikok járta út lesz a mi útunk is. Szilárdan erre az útra léptek azok az írók, akik elsősorban határozzák meg új irodalmunk arculatát. De maguknak a lefistáknak is erre az útra kell lépniük. Azt látjuk, hogy a rendkívül tehetséges Meyerhold szélsőségesen baloldali színháza első ízben fordult a társadalmi realizmus felé. Erdman *Mandatum* c. darabjának előadásában a szabad szórakoztató színháznak csupán néhány virtuóz fogását őrizte meg, gondosan ügyelve arra, hogy ezek a trükkök semmiképpen se homályosítsák el az előadás realista alaptónusát. A következő év még világosabban fogja tanúsítani egész irodalmi és művészeti frontunknak a realizmus felé való fordulását. [1925.]

*

Miben áll a szocialista realizmus?

Mindenekelőtt a szocialista realizmus is realizmus, hűség a valósághoz.

Nem rugaszkodunk el a valóságtól. Elismerjük a valóságot, mint tevékenységünk porondját, mint nyersanyagot, mint feladatot. De ez a realizmus az emberiséget múltjának minden sötét epizódjával írja le a feudális és burzsoá rabság minden szörnyűségével és a fellépő vagy megszűnő kapitalizmus kegyetlenségeivel. Tudjuk, ezek a formációk elkerülhetetlen lépcsőfokok voltak, a társadalmi fejlődés rajtuk keresztül haladt a Szovjetunióban mára létrejött feltételek felé, ahhoz, hogy az emberiség beléphessen a szabadság országába. Idegen tőlünk a valóság kispolgári tagadása, a valósággal folytatott látszólagos harc, a látszólag szabad fantasztikumba való menekülés.

Mi elfogadjuk a valóságot, de nem statikusan fogadjuk el. Hogyan is ismerhetnénk el mozdulatlanságában? Elsősorban mint feladványt, mint fejlődést fogjuk fel.

A mi realizmusunk rendkívül dinamikus.

A proletár realista, a valóságot szemlélve látja, hogy a történelem fő mozgatóereje a múltban, a jelenben és a közeljövőben: az osztályharc. Természetesen elképzelhetünk olyan szocialista realistát is, akinek számára az még nem egészen világos. Az ilyen író előkészítő osztályos szocialista realista, aki, remélnünk kell, mihamarabb kijárja ezt az osztályt, mert már nem olyan nehéz megtanulni azt az igazságot, hogy az emberiség egész történetét s annak minden egyes töredékét — bármely ember életének bármely eseménye is legyen az — teljességgel átszövik az osztályellentétek erővonalai. (Természetesen jóval nehezebb helyesen értelmezni ennek az alaptörvénynek a konkrét megnyilvánulásait.)

A szocialista realista a valóságot mint az ellentétek szakadatlan küzdelme közepette előrehaladó fejlődést, mozgást fogja fel. De a szocialista realista nemcsak nem statikus, de nem is fatalista: otthonosan mozog ebben a fejlődésben, ebben a harcban, meghatározza saját osztályálláspontját, osztály-hovatartozását vagy saját útját az adott osztályhoz, önmagát mint aktív erőt fogja fel, amely arra törekszik, hogy a folyamat így haladjon és ne másképpen. Önmagát egyfelől mint a történelmi folyamat kifejeződését látja, másfelől pedig mint aktív erőt, amely ennek a folyamatnak a menetét maga határozza meg. [...]

Az igazán forradalmi, szocialista realista a feszült indulatok embere, s ez adja művészetének tüzeit és színeinek fényét.

A szocialista realista nem lehet statikus, nem lehet fatalista. A szocialista realista teli van szenvedéllyel, a szocialista realista — harcias.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy feltétlenül publicisztikus szónoki vagy lírai mozzanatokat kell beleszőnie a műveibe; lehet ő rendkívül objektív, olyan képet rajzolhat, amilyen a valóság, csak hogy a kép belső struktúráját a valóság aktív értelmezése diktálni, sugalmazni. [...]

Lehetséges-e szocialista romantika? Hiszen mi elégedettek vagyunk a valósággal, elfogadjuk a valóságot, honnan is törne elő a romantika?

Említettem már, hogy mi olyan értelemben vagyunk a valósággal elégedettek, hogy a valóság fejlődést jelent, hogy fejlődésének tendenciái közel állnak hozzánk, hogy mi velük együtt haladunk, hogy bensőnkben élnek ezek a tendenciák. Mi elfogadjuk a valóságot, mert a tegnap és a holnap a mában kel egymással birokra, mert mi a holnapért folyó harcban vagyunk a képviselői vagy résztvevői. [...]

... a szocialista realizmus gigantikus feladata mellett — tökéletes valóságszerűséggel megrajzolt képet adni, a valóságos tárgyból indulni ki és pontosan leírni, értelmezni azt, mindazonáltal mindig úgy, hogy benne a fejlődést, a mozgást, a harcot érezni kelljen — e formával párhuzamosan lényegében lehetséges a szocialista romantika, de az olyan, amelyik teljesen különbözik a polgári romantikától. Hatalmas dinamizmusunk miatt a szocialista romantika működésbe hozhat olyan területeket, ahol a fantázia is, a stilizáció is meg bármilyen szabadság a valóság kezelésében nagyon nagy szerepet játszik. [...]

A szocialista realizmus átfogó program, egymástól nagyon különböző módszereket ölel fel, olyanokat, amelyek megvanak nálunk, és olyanokat is, amelyeket még csak most sajátítunk el; a szocialista realizmus teljesen a harcnak szenteli magát, teljes egészében építő; hisz az emberiség kommunista jövőjében, hisz a proletariátus, a párt és vezérei erejében; világosan látja a világméretű szocialista építés országunkban folyó első döntő ütközetének és első felvonásának nagyszerű jelentőségét. [1933.]

[А. В. Луначарский: Собрание сочинений в восьми томах. т. 2. М. 1964. 312—13. А. В. Луначарский: О театре и драматургии. т. I. М. 1958. 733—34, 735, 739, 740.]

Az első kérdés: kit szolgáljon irodalmunk és művészetünk?

Ezt a kérdést a marxisták voltaképpen már rég eldöntötték, nevezetesen Lenin, aki még 1905-ben hangsúlyozta, hogy irodalmunknak és művészetünknek „a dolgozók millióit és tízmillióit” kell szolgálnia. [...]

Mit is jelent voltaképpen ez a kifejezés: néptömegek? A néptömegek — az országunk egész lakosságának több mint 90 százalékát tevő munkások, parasztok, katonák és városi kispolgárok. [...]

Ez a négy kategória alkotja a kínai nép óriási többségét, a százmilliós néptömegeket.

Irodalmunknak és művészetünknek e négy kategóriába tartozó embereket kell szolgálnia.

Hogy e négy kategóriába tartozó embereket szolgálhassuk, feltétlenül proletár, nempedig kispolgári állásponton kell lennünk.

Azok az írók, akik göresösen ragaszkodnak a kispolgári, individualista nézetekhez, manapság alkalmatlanok arra, hogy igazán szolgálják a munkások, parasztok, katonák forradalmi tömegeit, mert hiszen az ilyen írók mindenekelőtt a kisszámú kispolgári értelmiséghez húznak. Éppen ez az oka annak, hogy elvtársaink egy része most nem tudja helyesen eldönteni a kérdést: kit is szolgáljon hát irodalmunk és művészetünk. [...]

Íróinknak és művészeinknek meg kell birkóznia ezzel a feladattal, más alapra kell helyezkedniük, mégpedig a munkás-, paraszt- és katonatömegek közé vegyülve, teljes erővel belevetve magukat a gyakorlati harcba, a marxizmus, a társadalom tanulmányozása során fokozatosan más alapra kell áttérniük; át kell menniük a munkások, parasztok, katonák oldalára, a proletariátus oldalára. Csakis így teremthetjük meg azt az irodalmat és azt a művészetet, amely valóban a munkásokat, a parasztokat és a katonákat szolgálja: a valóban proletár irodalmat és művészetet. [...]

Ha eldöntöttük azt a kérdést, hogy kit kell szolgálnia az irodalomnak és a művészetnek, akkor el kell döntenünk a következőt is: azt, hogy hogyan kell szolgálnia. Az itt felszólalt elvtársak szavaival élve, el kell döntenünk, hogy mire törekedjünk: arra-e, hogy emeljük az irodalom és a művészet színvonalát, vagy pedig arra, hogy közérthetővé tegyük az irodalmat és a művészetet. [...]

Amennyiben irodalmunknak és művészetünknek alapjában véve a munkásokat, a parasztokat és a katonákat kell szolgálnia, a közérthetőség biztosítása azt jelenti, hogy az irodalmi és művészeti alkotásokat érthetővé kell tenni a munkások, a parasztok és katonák számára; ami pedig a színvonal emelését illeti, itt a munkások, a parasztok és a katonák színvonalából kell kiindulni. [...]

Valamit felemelni mindig bizonyos pontról kell. Vegyünk példának egy vödör vizet: vajon a levegőből emelik fel, vagy a földről? Milyen pontról kell tehát felemelni az irodalom és a művészet színvonalát? A feudális osztály színvonaláról? A burzsoázia színvonaláról? A kispolgári értelmiségiek színvonaláról? Sem az elsőről, sem a másodikról, sem a harmadikról: csakis a munkás-, paraszt- és katonatömegek színvonaláról. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a munkásokat, a parasztokat és a katonákat fel kell emelni a feudális osztály, a burzsoázia vagy a kispolgári értelmiség „magas” színvonalára, hanem azt, hogy az irodalom és művészet színvonalát kell emelni olymódon, hogy abba az irányba fordulunk, amerre maguk a munkások, a parasztok és a katonák haladnak, abba az irányba, amerre a proletariátus halad. Ebből adódik az a feladat, hogy tanulni kell a munkásoktól, a parasztoktól és a katonáktól. [...]

Bár az írói vagy művészeti alkotás egyetlen forrása az emberiség társadalmi élete, s bár ez az élet összehasonlíthatatlanul elevenebb és gazdagabb tartalmú az irodalomnál és a

művészetnél, a nép mégsem elégszik meg csupán az étellel, hanem irodalmat és művészetet követel. Miért? Azért, mert bár szép az élet is, az irodalom is, a művészet is, mégis az irodalmi és művészeti alkotásokban tükrözött életnek a mindennapi valóságnál emelkedettebbnek, világosabbnak, koncentráltabbnak, tipikusabbnak és eszményibbnek, vagyis átfogóbbnak lehet és kell is lennie. A forradalmi irodalomnak és művészetnek a való életből merítve a legkülönbébb és legváltozatosabb típusokat kell megalkotnia, és segítenie kell a tömegeket abban, hogy előbbre vigyék a történelmet. [...]

Összegezve a dolgokat, megállapíthatjuk: a nép életében meglevő és a forradalmi író és művész által alkotó módon feldolgozott irodalmi vagy művészeti nyersanyagból lesz az irodalmi vagy művészeti alkotás, mely mint ideológiai forma szolgálja a nép nagy tömegeit. Ebbe az ideológiai formába beletartozik a magas színvonalú irodalom és művészet, amely a kezdeti színvonalon mozgó irodalom és művészet alapján fejlődött ki, és amelyre a magasabb színvonalú tömegeknek, elsősorban a néptömegek aktívájának van szüksége; másrészt beletartozik a kezdeti színvonalon mozgó irodalom és művészet is, amelyet a magasabb színvonalat képviselő irodalom és művészet irányít, s amelyre a nagy néptömegeknek manapság a leginkább szükségük van. A mi magas színvonalú és kezdeti színvonalú irodalmunk és művészetünk egyaránt a nép nagy tömegeit, elsősorban a munkásokat, a parasztokat és a katonákat szolgálja; ennek az irodalomnak és művészetnek az alkotásai a munkások, a parasztok és a katonák számára készülnek, a munkások, a parasztok és a katonák okulnak belőlük, és gyönyörködnek bennük. [...]

... össze kell fogni az irodalom és a művészet sajátos kérdéseiben — a művészi alkotás módszerének és stílusának kérdéseiben. Mi a szocialista realizmust hirdetjük, ezt azonban sok író és művész elveti, ezért itt az összefogás keretei még szűkebbek lesznek. [...]

Kínában az irodalmi és művészeti egységfrontot alkotó erők között tekintélyes helyet foglalnak el a kispolgári írók és művészek. Nézeteikben és műveikben sok a fogyatékoság, de ugyanakkor ők maguk bizonyos mértékben vonzódnak a forradalomhoz, bizonyos mértékben közelednek a dolgozó néphez. Ezért különösen fontos feladatunk, hogy segítsünk nekik fogyatékoságaik leküzdésében, és bevonjuk őket a dolgozó népet szolgáló front soraiba. [...]

... vannak, akik ezt állítják: „Helytelen az, ha a marxizmus tanulmányozására szólítanak fel bennünket: ez arra vezet, hogy újra beleesünk a »dialektikus materialista alkotásmód«* hibájába, ez pedig árt alkotókedvünknek.” A marxizmust azért tanulmányozzuk, hogy a dialektikus és történelmi materializmus szemszögéből nézzük a világot, a társadalmat, az irodalmat és a művészetet, nempedig azért, hogy az irodalmi és művészeti alkotásokat filozófiai előadásokká változtassuk. A marxizmus felöllelheti, de nem helyettesítheti a realizmust a művészi alkotómunkában, épp úgy, mint ahogy felöllelheti, de nem helyettesítheti az atomelméletet és az elektronelméletet a fizikában. Az üres, száraz, dogmatikus formulák kárára vannak az alkotókedvnek, de nemcsak az alkotókedvnek: mindenekelőtt magának a marxizmusnak ártanak. A dogmatikus „marxizmus” egyáltalán nem marxizmus, hanem a marxizmussal ellentétes valami. Mégis, letörhet-e a marxizmus valamiféle alkotókedvet? Igen, letörhet. Határozottan letöri a feudális, burzsoá, kispolgári, liberális, individualista, nihilista, esztétizáló, arisztokratikus, dekadens, pesszimista és más egyéb nem-népi, nem-proletár alkotókedvet. És ha proletár íróknál és művészeknél tapasztalható ilyenfajta alkotókedv, nem kell-e azt is letörni? Úgy gondo-

* Helytelen irányzat a harmincas évek irodalmában: egyes baloldali írók azt hitték, hogy elég az, ha felületesen megismerik a dialektikus materializmus tételeit, s akkor alkotásaik szükségképpen realista művek lesznek. — Szerk.

jom, hogy igen, mégpedig a leghatározottabban, s miközben leromboljuk a régít, egyide-
lőleg lehetővé válik az új felépítése. [1942].

[*Mao Ce-tung: Válogatott művei. 4. köt. Bp. 1954., 141, 143—44, 147, 149—50, 151, 154, 158—59, 165, 166, 178—79.*]

MAO TUN

A szocialista realizmus által megrajzolni kívánt hősi alakok nagy eszményeket megtestesítő hősök, akik azonban egyúttal valóságos emberek is. Nem individualista, hanem kollektív hősök, akik a tömegek közül sorjáznak, s azután is egy lesznek a tömegből — nem pedig égi magasságokból alászármazott, emberfeletti hősök. Nem félnek életüket adni azért, hogy nagy eszményeiket valóra válthassák, de nem ábrándok és illúziók szülik őket, hanem a kommunista társadalom, amelyről a marxizmus—leninizmus eszméinek irányítása alatt a Szovjetunió, Kína és a többi szocialista ország szocialista forradalmának és szocialista építésének gyakorlatában bizonyosodik be, hogy az emberi társadalom fejlődésének legmagasabb foka. Az ilyen nagy eszményeket hordozó hősi alakoktól megkíváncsit, hogy méltóságteljesek, de emberiek, harmonikusak és szeretetreméltóak legyenek, akik minden időben készek a tömegek előtt járni, de ugyanakkor nem szakadnak el tőlük, akik nagyvonalúak és messzelátóak, de nem szubjektívek és nem fantaszták. Az ilyen hősök természetesen különböznek a forradalmi romantika alakjaitól, akik nem valóságos emberek. A szocialista realizmus hősi alakjai ezzel szemben közöttünk élő valóságos emberek, de — az írók felől vizsgálva a kérdést —, hogy az ilyen hősi alakok megteremtése sikerrel járjon, a realizmuson kívül még forradalmi romantikus lelkületre is szükség van. Ez — gyakran használt formulánkkal élve — azt jelenti, hogy a szocialista realizmus magában kell, hogy foglalja a forradalmi romantikát . . .

Melyek a forradalmi romantika sajátosságai? Etekintetben az irodalmárok nézetei nagyjából megegyeznek, akár a XIX. századi forradalmi romantika nagy mestereinek, akár Gorkij korai szakaszának műveiről van szó.

Ha azonban a forradalmi realizmus és a forradalmi romantika összeötvöződéséről beszélünk, a kérdés már meglehetősen bonyolult. Afelől nincs kétségünk, hogy a szocialista realizmus magában foglalja a forradalmi romantikát, de vajon lehet-e azt állítani, hogy a szocialista realizmus alkotói módszere nem egyéb, mint a realizmus alkotói módszere, a forradalmi romantika alkotói módszerével kiegészítve? Véleményem szerint nem. Mert a szocialista realizmusnak mint alkotói módszernek a marxista—leninista világnézet az alapja; a régi realizmus és a forradalmi romantika esetében azonban nincs erről szó. Nem szabad könnyelműen lebecsülnünk az alábbi körülményt: ha nem a marxizmus—leninizmus szolgál ideológiai alapul, akkor nem tükrözhető helyesen a valóság, még ha valakiben túlteng is a forradalmi romantika.

Ezek után a problémát talán ilyenformán lehetne megfogalmazni: olyan írónak vagy művésznek a művészi gyakorlatában, aki marxista—leninista világnézetű, a realizmusnak a forradalmi romantikával való összeötvözőzése adja meg az utat, amelyen eljuthat a szocialista realizmushoz. [. . .]

A forradalmi romantika nem tudta felrajzolni a társadalmi fejlődés törvényeinek megfelelő ideális társadalom képét, s nem tudta megmutatni az annak megvalósításához vezető utakat és módokat. Továbbá, s erre különösen rá kell mutatni, a XIX. századi forradalmi romantikus irodalom hősei mind emberfeletti, magábanálló és egyedül cselekvő, erőteljesen individualista színezetű figurák. Ebből is látható, hogy a mi mostani forradalmi romantikánk valójában attól alapvetően különbözik. Nekünk a magunk forradalmi romantikáját kell kifejlesztenünk, nempedig utánoznunk a XIX. századi nyugat-európai forradalmi romantikát.

A szocialista realizmus nem azért foglalja szükségképpen magában a forradalmi romantikát, mert mi, írók, szubjektíve így kívánjuk, hanem mert így szabja azt meg a szocialista forradalom és a szocialista építés romantikus temperamentuma. De ha nincs meg a marxista — leninista neveltetés és az élet harcaiban szerzett edzettség, a marxista — leninista gondolkozásmód és magatartás, ha hiányzik a munkásosztály munkalendülete és forradalmi szenvedélyessége, az írók és művészek sem tudják saját műveikben elérni a forradalmi romantika és a realizmus összeötvöződését. [...]

Korunk, amelyben naponta vagyunk tanúi csodáknak, egy új történelmet teremtő, soha-nem-volt forradalmi romantika kora: ez a valóságalapja annak, hogy a realizmus szükségképpen magában foglalja a forradalmi romantikát. De, ha az írók és művészek forradalmi romantikusok módján akarják tükrözni ezt a forradalmi-romantikus kort, ehhez a pusztá forradalmi-romantikus lelkesedés nem elegendő. Magas ideológiai színvonalra van szükség, szilárd kitartásra a munkásosztály platformja mellett, a munkásosztály minden nehézséget leküzdő temperamentumára, jövőbelátó, lényegrelátó, nagyvonalú gondolkozásmódjára. [1958.]

*

Azzal, hogy Mao elnök kitűzte a forradalmi realizmus és forradalmi romantika összeötvöztetésének jelszavát, nagy megvilágító és ösztönző hatással volt ránk, s határtalan lelkesedéssel töltött el bennünket. Az irodalom és művészet munkásainak körében ország-szerte hosszú időn át szenvedélyes viták folytak. Valamennyien egységesen arra a véleményre jutottak, hogy ez a jelszó tudományosan összegezi az irodalom és művészet egész történetének tapasztalatait, s ugyanakkor — tekintetbe véve a jelen kor sajátosságait és szükségleteit — képessé teszi irodalmunkat és művészetünket arra, hogy még inkább alkalmassá váljék a szocialista ugrás korának kifejezésére és még erőteljesebb ösztönzésére. [...]

A forradalmi irodalom fejlődésének megvannak a maga történelmi gyökerei. Gorkij korai műveiben a XIX. századi orosz realizmus alapjairól kiindulva, magába szívta az aktív romantika elemeit, s ezzel bizonyos értelemben gazdagította a realizmust — bár új művészi módszert még nem formált ki. Csak *Az anya* megjelenésével találkozhattunk egy újfajta művészi módszerrel. Ezt az új művészi módszert később a szovjet írók továbbfejlesztették, ez lett a szocialista realizmus. A szocialista realizmus szakértő kifejtői mind aláhúzzák, hogy a forradalmi romantika a szocialista realizmus szerves része. Ennek az alkotói principiumnak az irányításával, a szovjet irodalom ragyogó sikereket ért el. A kor azonban nagy lépésekkel halad előre, s mi magunkba szívjuk a világ proletárirodalmának harci tapasztalatait, átvesszük saját irodalmunk történelmi hagyományait, s az ugrásszerűen előrehaladó kor szükségleteinek megfelelően kitűzzük a forradalmi realizmus és a forradalmi romantika összeötvöztetésének jelszavát. [...]

A forradalmi realizmus és a forradalmi romantika integrációjának, mint alkotói módszernek jelentését néhány vonatkozásban meg lehet világítani. Először: nem szabad formai oldaláról értelmeznünk ezt a módszert. A kommunizmus jövő paradicsomát a tudományos-fantasztikus regény módszereivel megrajzolni: ez nem eredményezhet mást, mint csakis a tudományos-fantasztikus regény kategóriájába tartozó írásművet (természetesen, a fantasztikumnak is tudományos alapja kell, hogy legyen). Másodszor: különbséget kell tenni módszer és stílus között. A romantikus kifejezési eszközök romantikus stílusúvá tehetik a művet, de ez még nem jelenti az alkotói módszer alkalmazásának képességét, minthogy az a romantikus stílusnál magasabb síkban van, s különösen eszmeileg áll sokkal magasabban. Harmadszor: ugyancsak nem tekinthető a forradalmi realizmus és forradalmi romantika integrációjának, ha a cselekménytől és az alakok jellemfej-

lódásától eltávolodva, nyers közvetlenséggel csak szép frázisokat használunk a nagyszerű jövőről, vagy ha az alakokkal üres, általános megnyilatkozásokat hallatunk saját, a kommunizmusba vetett hitükről, vagy elképzeléseikről a kommunista társadalmat illetően. Természetesen, ez az alkotói módszer nem zárja ki a romantikus kifejezési módot (sőt: szüksége van rá), s nem ellenzi kategórikusan az alakok hősi megnyilatkozásait stb., de ha csak ezekre koncentrálunk, vulgárisává válhat a módszer. A forradalmi realizmus és a forradalmi romantika integrációja mindenekelőtt a mű eszmei tartalmában fejeződik ki. Csak ha az író magasabban áll és messzebbre lát, ha tudományos elemzést párosít messzeható eszményekkel, s mindehhez szellemisége forradalmian optimista: csak e három tényező összeötvözésével lehetséges helyesen, világosan, elevenen — s ugyanakkor a valóságnál magasabbrendűen — kifejezni korunk eleven sárkányokhoz és tigrisekhez hasonlatos alakjait, hegyeket mozgató, tengereket háborgató energiájukat, eget kifoltozó, napra nyíló temperamentumukat. Ilyen eszmei tartalomnak megfelelő művészi formára van szüksége. Közmondással szólván, azt mondhatnánk, olyan legyen, mint egy alak, amelynek „termete óriás, hangja lágyan visszhangzó”. Ha pedig a mű eszmei tartalmában felülmúlja az elmúlt korokat, művészi formájában is szükségképpen magába kell, hogy szívja az elmúlt korok legjobb eredményeit, s ki kell bontakoztatnia az író saját alkotói képességeit is. [1960.]

[Mao Tun: *Éjszakai jegyzetek. Kínaiul. Tiencsin 1958. 107—08. — Mao Tun: Tükrözzük a szocialista ugrás korát, ösztönözzük előreugrásra a szocializmus korát! Kínaiul, Renmin Wenxue, 1960. 8. sz.]*

NYEDOSIVIN

A szocialista realizmus fogalmának történeti felfogása — nézetünk szerint — megköveteli, hogy elvileg vizsgáljuk a problémát. Röviden szólva, megkíséreljük, a szocialista realizmust nem bizonyos formai ismérvekkel jellemezhető „stílusnak” tekinteni, hanem korunk művészetében megnyilvánuló vezető irányzatnak, a művészeti kultúra belső fejlődési törvényszerűségének a proletárforradalom korszakában, a kapitalizmusról a kommunizmusra való átmenet korszakában. Kiindulópontunk az a zseniális sztálini meghatározás, amelyet a szovjet írók első össz-szövetségi kongresszusán Zsdánov és Gorkij fejtettek ki, és amely szerint a szovjet művészet módszere a szocialista realizmus. [...].

A szocialista realizmus fogalmát elsőnek J. V. Sztálin határozta meg 1932-ben. Ez a nagyszerű meghatározás egycsapásra véget vetett mindenféle fecsegésnek és ferdítésnek, amely a húszas évek végén és a harmincas évek elején a szovjet művészet módszerének meghatározása körül folyt, és világosan megmutatta művészeti kultúránk munkásainak, hogy mi a munkájuk értelme és főiránya, amikor a Kommunista Párt vezetése alatt a nép hasznára dolgoznak. [...]

J. V. Sztálin ... 1932-ben az írókkal folytatott beszélgetése alkalmával úgy határozta meg a szovjet művészet módszerét, hogy az szocialista realista módszer.

Sztálin meghatározása megvilágította a haladó szovjet művészet útját. Olyan vezérfonalat adott a művészek kezébe, amely világos távlatot, pontos elveket, a nép és a kommunista építés érdekeivel való állandó kapcsolatot biztosított. Ez a meghatározás egyszersmind mélyreható, tudományos módon általánosította a szovjet művészet fejlődési útjának tapasztalatait, és megmutatta fejlődésének jellegét a szocializmus építésének idején. [...]

Míg a XIX. században a realista művészet Oroszország demokratikus átalakulását szolgálta, addig most a szocializmus ügyét kezdte szolgálni. A múlt realista művészete

és a szocialista művészet között megbonthatatlan, szerves kapcsolat áll fenn. Nézetünk szerint azt lehetne mondani (legalábbis a fejlődés kezdeti szakaszán), hogy ugyanazokkal a realista művészi formákkal találkozunk, csak új történelmi körülmények között. [1953]
[G. Nyedosvin: *Művészetelméleti tanulmányok. Bp. é. n. 170, 173–74, 177.*]

SARTRE

Mi burzsoának születtünk, s a burzsoázia tanított meg bennünket vívmányait, mint pl. a politikai szabadságot, a habeas corpust stb. értékelni: burzsoák is maradunk kultúránk, életmódunk és valóságos (jelenlegi) közönségünk folytán. Ugyanakkor azonban a történelmi helyzet arra ösztönöz minket, hogy a proletariátushoz csatlakozzunk, s együtt építsük fel az osztály nélküli társadalmat. Kétségtelen, hogy a proletariátusnak pillanatnyilag kisebb gondja is nagyobb, mint hogy a gondolatszabadsággal törődjék. Másrészről a burzsoázia úgy tesz, mintha nem is értené, mit jelent ez a szó: „materiális szabadság”. Így mindkét osztálynak jó a lelkiismerete, legalábbis ebből a szempontból, mivel nem ismeri az ellenmondás egyik elemét. De mi, többiek, mert jelenleg nincs min töprengenünk, nem vagyunk-e ezért kevésbé a közvetítők helyzetében, ide-oda ráncigálva a két osztály között, hogy amint ránk méretett, mint Passiót szenvedjük el ezt a kétféle követelést. A mi személyes drámánk ez éppenúgy, mint korunknak drámája. Természetesen azt fogják mondani, hogy ez az antinómia, ami minket gyötör, pusztán onnan származik, hogy még mindig a burzsoá ideológia cafatjait vonzoljuk magunkkal, amittől még nem tudunk megszabadulni. Másrészt azt mondják majd, hogy forradalmi sznobizmus van bennünk és nem az irodalomnak rendelt célok szolgálatába akarjuk állítani az irodalmat. Ez mit sem számítana: de néhányunknál, akiknek aggályosabb a lelkiismeretük, különböző visszhangra találtak ezek a hangok. Illik tehát, hogy alaposan megvizsgáljuk ezt az igazságot: csábít talán, hogy feladjuk formális szabadságunkat, hogy annál tökéletesebben megtagadhassuk burzsoá eredetünket, de ez elegendő lenne ahhoz, hogy alapjaiban diszkreditáljuk írói terveinket; talán egyszerűbb lenne, ha nem érdeklődnénk materiális problémák iránt, hogy a „tisztá irodalmat” derűs lélekkel művelhessük, de (ebben az esetben) egyszerre lemondhatnánk arról, hogy olvasóinkat az elnyomó osztályon kívül keressük. Tehát ellenállást kell legyőznünk magunkkal szemben és önmagunkban is. Tegyük fel először is, hogy ez az ellenállás legyőzhető: ezt az irodalmat léte maga bizonyítja, mint teljes szabadsághoz szóló totális szabadság terméke, és így nyilvánul meg benne egy teremtmény tevékenység szabad termékeként az emberi lét teljessége. És ha legtöbbünk erejét meghaladja egy átfogó megoldás megfogalmazása, akkor az a feladatunk, hogy az ellenálláson a részletek ezernyi szintézisében kerekedjünk felül. Minden nap állást kell foglalnunk írói életünkkel, cikkeinkkel, könyveinkkel: bár mindig megőriznénk vezérelvként ennek során a totális szabadság jogait, mint a formális és materiális szabadság tényleges szintézisét. Nyilvánuljon meg ez a szabadság mindig regényeinkben, esszéinkben, színdarabjainkban. Mivel pedig műveink szereplői, ha a jelen korról írunk, nem élvezik még ezt a szabadságot, tudjuk legalább megmutatni, mibe kerül nekik, hogy azt nélkülözni kényszerülnek. Nem elég immár szép stílusban elítélni az igazságtalanságot és a visszaéléseket, nem elég ragyogó pszichológiával megrajzolni a burzsoázia negatívumait, még az sem, hogy tollunkat a szocialista pártok szolgálatába állítjuk: hogy megmentsük az irodalmat, helyet kell foglalnunk irodalmunkban, mert az irodalom lényegénél fogva helyzetekből áll. Kötelességünk, hogy minden téren visszautasítsuk azokat a megoldásokat, amelyek nem szigorúan szocialista elvekből fakadnak, de ugyanakkor el kell magunkat határolni minden doktrínától és minden mozgalomtól, amely a szocializmust abszolút célnak tekinti. Szemünkben nem a végső célt, hanem a kezdet végét jelenti, vagy ha jobban tetszik, az utolsó eszközt a cél elérésére, a cél pedig,

hogy az emberi személyiség teljes szabadságának birtokába jusson. Így műveinknek a tagadás és építés kettős aspektusát kell a közönség előtt megjelentetniük. [1946.]
[J. P. Sartre: *Situations. Essais. II. Gallimard, Paris, 1961. 298–300.*]

SKLOVSZKIJ

Az élet becses, szeretjük, de meg kell halnunk. Drága szívünknek a szülőhely, de el kell hagyni. Az emberek önként mennek el, mennek építeni a jövőt.

A múlt és a jövő minden szembeállítás közül a legnagyobb: ez a szocialista realizmus vonása.

A régi művészi átértelmezése olykor hosszú előkészülettel jár, de mindig gyorsan megy végbe, gyorsan hatol be a köztudatba. Az ókori tragédiában néhány évtized alatt megváltozott a szertartásos cselekvény.

A művészetben a fordulatok az élet átértékelése nyomán, összpontosított, sűrített erőfeszítéssel jönnek létre.

Az új ideológia új formákat követel, s azok meg is jelennek, és átértelmezést, általánosítást, technikai eljárások változtatását hozzák magukkal. [...]

Nem kell azt hinni, hogy a szocialista realizmus irányzatának képviselői beleolvadtak a közösségbe; nem, ők önmagukra találtak a közösségben.

Ez nyilvánvaló Majakovszkij munkásságában; a poémáiban őt magát látjuk — a járását, tartását, életkorát, ajka mozgását —, de együtt látjuk népével, mely őt nagyra növelte. [...]

Különben is, a művészetben ritka az, ami nyomtalanul múlik el, mint ahogy a technikában is ritka dolog az, aminek nincs folytatása. Az új nem szorítja ki a régit, hanem megváltoztatja funkcióját és alkalmazásának légkörét.

Már füstölögték a gőzhajók, de tovább jártak a vitorlások is. Sőt, az ifjúság a vitorlát szebbnek látta.

Röpködnek országunk fölött a "TU" repülőgépek egyre nagyobb számmal; most is, mialatt írok, hallom egyiknek búgását, de a gőzmozdony és a villanyvasút hangja sem némul el. [...]

Amit kínai, amerikai, német, arab írók írnak, amit India, Afrika írói írnak — az mind kell az egész emberiségnek. Sőt el lehet mondani, hogy a külön-külön európai, ázsiai, afrikai kultúra fogalma helyett csak most jelent meg újonnan és mindenkorra az általános emberi kultúra képzete. Mi nem csupán egyes demokratikus íróknak vagyunk örökösei, hanem az ókori kultúrának, India, Egyiptom kultúrájának, s ugyanakkor Shakespeare-nek és Dickensnek is.

Ez nem azt jelenti, hogy mindenevők vagyunk, de a világ egységes, mint ahogyan az égbolt egységes fölöttünk, és az emberiség eredményei az emberiség közös munkájának eredményei. Sok kísérlet, sok döntés volt a történelemben, de vannak általános érvényű megállapítások; az, amit elődeink cselekedtek, nem tévedések sokasága, hanem különböző feladatok megoldására tett tömértelen erőfeszítés. Ezek teremtenek átmenetet a tudás új módszereire, a valóság ismeretének újszerű megközelítésére.

Látni akarjuk életutunkat a világtérképen és életünk pillanatát a történelemben. [...]

A görögök a mitológia alapján teremtették meg művészetüket, a mitológia volt számukra a tudás rendszere, az emberi viszonylatok kutatásának általános programja. Az újat a mitológia révén kidolgozott ábrázolatokhoz és megoldásokhoz alkalmazták, a jövőbe is hátrálva haladtak, mindig visszapillantva a régre.

Egyes törzsek és városok különböző mondáiból, istenek és hősök életrajzában az emberi tudat különböző fázisait tükröző változataiból választották ki az alkotók

— átértelmezve — azt, amire szükségük volt, hogy eposzokat és tragédiákat teremtsenek.

Így haladt előre az emberiség, megalkotva azokat a lépesőfokokat, melyek bennünket magashoz vittek.

Ez elmúlt már a történelemben, de nem a művészetben; kell nekünk az emberiség boldog gyermekora, ha nem is érhetjük be vele.

Mi másképpen látjuk a valóságot, mint a kritikai realizmus korának írói. [1959.]
[V. Sklovszkij: *A széppróza. Bp. 1963. 523, 524, 525, 526.*]

SOLOHOV

[Arra a kérdésre, hogy mit tart Mihail Solohov, a *Csendes Don* és az *Új barázdát szánt az éke* alkotója a szocialista realizmusról, így válaszolt:]

Az elmélet nem az én területem. Én egyszerűen író vagyok. Szeretném azonban elmondani önöknek annak a történetét, amikor Alekszandr Fagyejev barátommal találkoztam röviddel halála előtt. Hasonló kérdést tettem fel neki. Megkérdeztem tőle, mit válaszolna arra a nyílt kérdésre, hogy mi a szocialista realizmus. Ezt válaszolta: „Ha valaki megkérdezné tőlem, ezt kellene neki válaszolnom a legőszintebben: Az ördög tudja, mi az”.

Lehet, hogy Fagyejev tréfájával túlságosan leegyszerűsítette a kérdést. Ha a magam nevében kell válaszolnom, azt mondanám: a szocialista realizmus véleményem szerint az, ami a szovjethatalmat támogatja, amit egyszerű, érthető, művészi nyelven írtak. Ez nem elméleti magyarázat, hanem szerzői tapasztalat. Az már a teoretikusok feladata, hogy elméleti állványzatukkal alátámasszák.

[Arra a kérdésre, vajon saját műveit szocialista realizmusnak tartja-e, így válaszolt Solohov:]

Erről a kérdésről eszembe jut, hogy marxista teoretikusok műveimet kezdetben kulák-író műveinek ítélték, később „ellenforradalmi” író voltam náluk, az utóbbi időben pedig azt mondják, hogy egész életemben szocialista realista voltam. [1958.]

*

Annak, aki meg akarja érteni, mi a szocialista realizmus, állhatatosan hozzá kell szoknia a szovjet irodalom hatalmas tapasztalataihoz majdnem fél évszázados fennállása után. Ennek az irodalomnak a története: ez maga a szocialista realizmus, hősök eleven alakjaiban és a nép küzdelmeinek érzékletes képeiben megtestesülve. [1965.]

*

Külföldön gyakran kérik tőlünk — hol rosszmájúan, hol a megértés őszinte óhajával —, hogy magyarázzuk meg közérthetően: mi is az a szocialista realizmus — mondotta a többi között. — Nem kockáztatok, hogy elvegyem a teoretikusok kenyerét, és mint gyakorlati ember, nem tartom erős oldalamnak a tudományos meghatározást. Ezekre a kérdésekre tehát rendszerint azt felelem: a szocialista realizmus az élet igazságának művészete, annak az igazságnak a művészete, amelyet az író a lenini pártosság álláspontjáról értett meg és értelmez. Vagy még egyszerűbben: szerintem a szocialista realizmus olyan művészet, amely segít az embereknek felépíteni az új világot. [1965.]

[Solohov beszélgetése a cseh írókkal. *Literární Noviny*, 1958. ápr. 19. és *Élet és Irodalom*, 1958. 20. sz. — Solohov beszéde az RSzFSzR íróinak II. kongresszusán, 1965. márc. 3. *Lit. Gaz.* 1965. 27. sz. — Írókongresszus Moszkvában. *Élet és Irodalom*, 1965. 11. sz.]

Megvetjük a szovjet eke mögött szárnyaszegetten és rövidlátóan lépkedő naturalizmust. Mi realisták vagyunk. Csoda előtt állunk: az új ember születése előtt, akinek öntudatát, célkitűzéseit és nagyszámú emberi szokásait át kell nevelni. Mindez megkezdődött, folyamatban van és építés alatt áll. A társadalom arra kötelez bennünket, akik e esodálatos korszakban élünk, hogy eszméit és emberét plasztikusan mintázzuk meg. A realizmus a mi munkaeszközünk. [...]

Ha a romantika — az élet emelkedettebb és nem közönséges állapota, amelyet magasröptű eszmék fonnak át, ha a személyiség korlátlan kifejlődésének lehetősége a szovjet társadalomban a szabadság érzete, s ha ennek a személynek az az érzete, hogy a társadalomhoz kötelek fűzik, hazaszeretet, — akkor azt indítványozzuk, hogy nevezék a szovjet művész alkotó érzetét és stílusát magasan szárnyalónak vagy romantikusnak, illetve akár szocialista realizmusnak. [1935.]

*

A társadalmi megbízás a szocialista realizmusnak általunk elképzelt formái között hasonlíthatatlanul bonyolultabb és mélyebb, mint amilyennek azt egyes irodalmi csoportok még nem régen is értették. Voltak ott, úgy-ahogy emberi ruházatba öltöztetett, soron levő témák, amelyeket emberi hangokkal a rivalda fényében mondtak el.

Az ilyen agitkák, plakátok nem kellene a nézőnek a köztársaság tizenhetedik évében, és ártalmasak is, mivel magas művészetnek tüntetik fel magukat, és a tapasztalatlan nézőnek úgy állítják be a dolgot, hogy a művészet tulajdonképpen valami hazug, hangoskodó és unalmas dolog. [...]

Az olvasók proletár határozottsággal állítják az írók elé a szocialista realizmus alapvető problémáját — megalkotni a korszak típusát, azaz a szintetikus, megfigyelés és alkotás útján összegyűrt teljes értékű és erőteljes figurát (színdarabok, regények számára), amelyben az olvasó saját vonásait, saját hősiességét, saját hibáit, saját tragikumát és saját nevetségességét ismeri fel, és ezáltal öntudatosodik. [1934.]

[Алексей Толстой: Полное собрание сочинений. т. 13. М. 1949. 97—98, 354.]

VÁCLAVEK

A jövő szintetikus művészete, amely ma tör magának utat, mindenekelőtt a „tartalomra”, a tematikára veti a súlyt. A figyelem középpontjába az embernek a társadalmi felszabadulásért vívott harcát, az új szocialista társadalom felépítését, az új embert s a ma nagy történelmi fejlődésének valamennyi bonyolult összefüggését és kapcsolatát helyezi. Főleg az emberre figyel teljes összetettségében, minden ellentmondásával, amelyeket nem akarunk örökérvényűekké tenni, hanem le akarjuk győzni őket. Ezeknek a megismerésére törekszünk minden ismeretünkkel, amelyeket az emberi megismerés mai fejlettségi foka a rendelkezésünkre bocsát. Ezeknek egyike lesz a „megismerő”, a költői szubjektum „megismerése” is.

Ha ez a művészet a helyes materialista felfogásban a tartalmat helyezi is érdeklődése középpontjába, ez nem azt jelenti, hogy lebecsüli a „formát”, a megformálási módját, a költői kifejezést, mert ezek is a valóság helyes vagy helytelen tükröződései, az

irodalmi műalkotás hatékony tényezői, a lényegéhez tartoznak, s társadalmi szempontból is aktívak.

Itt újra érintenünk kell a *realizmus kérdéseit*. Talán világos, hogy a „realizmus” terminussal a „szocialista realizmus” kifejezésben, amellyel — talán egyelőre — e szintézis alapelveit foglaltuk össze, nem gondolunk a régi, leíró polgári realizmus alkotó módszerére, amely ma a művészetnek történetileg túlhaladott stádiuma. A „realizmus” ebben a kifejezésben csak a valósághoz való hűséget jelenti abban az értelemben, ahogy tanulmányainkban már kifejtettük, s újra meg újra bizonyítjuk. A polgári leíró realizmustól az új, szintétikus művészetet megkülönbözteti az új társadalom perspektívája, amely nem volt meg a régi realizmusban, de mindenekelőtt az a dialektikus szemlélet, amely nemcsak a tényeket látja meg, hanem összefüggéseiket is és a valóság dinamikus *folyamatának* teljes értelmét. De azzal is felülmúlja a régi realizmust, hogy történetileg magasabbrendű formai eszközöket használ (költői koncentráltság van benne, amely nem ragaszkodik a tényleges térhez és időhöz, olyan képeket használ, amelyek a valóságot szemléletesebben fejezik ki, mint a mechanikus leírás stb.). A múlt és a jelen nemzetközi művészetének tapasztalatait valóban *alkotásra* használja fel.

A szocialista realizmus művészete nem fényképez. Arra törekszik, hogy az empirikusan felfogott részleteket költői módon *általánosítsa*. Ha viszont a tudomány és a filozófia absztrakt mondatokkal általánosít, a költészet mindenekelőtt úgy jut el az általánosításhoz, hogy a komplexusok összességét egyetlen konkrét, érzékszerveinkkel felfogható, erősen hangsúlyozott komplexussal helyettesíti. Ez a *komplexitás*, ez a *totalitásra törekvés* a jelen és a jövő szintétikus művészetének egyik fő ismertető jele. Nem a valóság elszigetelt darabjának, még csak nem is a költő — a világ társadalmi fejlődésétől elszigetelt — világának a megformálása! Minden egységben, amelyet a költő megformál, a jelen egész társadalmi folyamatának meg kell jelennie, vagy legalábbis úgy kell az egységet kifejeznie, hogy az megfelelő arányban legyen az egésszel. Az egységnek érzékeltes kifejezése közben s vele együtt tipikusan kell ábrázolni a teljes folyamatot.

De a költő empiriájának nemcsak az „általánosításáról” van szó egy bizonyos költői műben. Ennél sokkal többről: olyan nagy művekről, amelyek sajátos, konkrétan-absztrakt képekben, a *legmagasabbrendű általánosítás* egyébként nagy benső gazdagsággal rendelkező *képeiben* korunk teljes sokarcúságát bemutatják. Az új szintétikus művészet, amely a jelen célja és a jövő művészete, a legmagasabbrendű és a legnagyobb arányú művekre törekszik.

Csak a szabad, módszertanilag szilárdan megalapozott művészi alkotómunka vezethet el hozzá. Nema a „l’art pour l’art”, hanem az az alkotó munka, amely az emberiségnek a természet és a kizsákmányolók uralma alól való felszabadításáért vívott közös nagy mű, az emberi fizikum és pszichikum végtelen fejlődéséért végzett nagy mű része. A közös perspektíva bizonyosan közös eredményeket is szül. Ez azt jelenti, hogy idővel a formák sokrétűsége, amely az ezt az irányt követő műveknek mindmáig sajátja, a formai egységnek, a stílus egységének fog utat engedni. Ez az új stílus csak hosszan tartó munka és fejlődés eredményeképpen alakul majd ki. Egy nagy szintézis perspektívája, amelyet a jövő fog megvalósítani.

Az új szintétikus művészet ma száz és ezer kezdeményezésből születik. Él és a mai társadalmi front ama részének tényezője, amely az életért és a szabad kibontakozásért harcol; azzal az aktivitással, amely éppen a művészet sajátos formájában nyilvánul meg. [1936.]

[*Bedřich Václavěk: K tvorčí situaci v současné české literatuře* (Az alkotás helyzetéhez a mai cseh irodalomban).

A Kvetoslav Chvatík szerkesztette *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky* (B. V. és a marxista esztétika fejlődése) c. gyűjteményben, Praha, 1962. 340—45.]

Ízlés és elmélet tekintetében a marxista kritika a XIX. század realista kritikájának terméke. Hivatkozik ugyan Marx és Engels néhány kijelentésére, de rendszerezett elméletként csak a XIX. század utolsó évtizedében találkozhatunk vele. Németországban Franz Mehring (1846—1916) és Oroszországban G. Plehanov (1856—1918) voltak a marxista kritika első művelői, de ők a későbbi szovjet dogma tekintetében non-orthodoxok voltak. Mehring és Plehanov egyaránt elismerik a művészet bizonyos autonómiáját, és a marxista kritikát az irodalmi mű társadalmi meghatározói objektív tudományának, s nem elméletnek tekintik, amely eldönt esztétikai kérdéseket és a szerzőknek stílust és témákat ír elő.

A hivatalos marxizmus, a szovjet-országi, sokkal későbbi fejlődés eredménye. A húszas években még lehetséges volt Oroszországban bizonyos vita a különböző elméletek között. Csak 1932 körül alakították ki és tették általánossá az egységes elméletet, melyet szocialista realizmus néven ismerünk. A kifejezés azt az elméletet fedi, amely felszólítja az írókat, hogy egyrészt, hűen tolmácsolja a valóságot, legyen realista, abban az értelemben, hogy kora társadalmának ábrázolása során nyerjen betekintést annak belső struktúrájába, és másrészt, legyen szocialista realista, amely a gyakorlatban annyit jelent, hogy a valóságot nem objektívan kell ábrázolnia, hanem művészetét a szocializmus terjesztésére, azaz, a kommunizmus, pártszellem és pártvonal terjesztésére kell felhasználnia. A szovjet irodalomnak, amint azt egyik hivatott teoretikusa kifejezte, „eszköznek kell lennie a dolgozó tömegek szocialista szellemében való ideológiai összekovácsolására” — olyan parancs, amely megfelel Sztálin mondásának, hogy az írók „az emberi lélek mérnökei”. Az irodalom ennek következtében didaktikus, sőt idealizál is, abban az értelemben, hogy nem olyannak mutatja az életet, amilyen, hanem amilyennek a marxista elmélet szerint lennie kellene. A jó marxista kritikusok megértik, hogy a művészet jellemekkel, képekkel, cselekményekkel és érzésekkel operál. A „típus” elvére összpontosított figyelem a híd a realizmus és idealizmus között. A típus nem jelenti egyszerűen az átlagot, vagy a reprezentatívot, hanem inkább az ideális típust, a modellt, vagy egyszerűen a hőst, akit az olvasónak a való életben utánózni kell. G. Malenkov kijelentette, hogy a tipikus „a művészetben a pártszellem megnyilvánulásának alapszférája. A típus problémája mindig politikai probléma”. Az oroszországi kritika csaknem teljesen a jellem és típusok kritikája: írókat felelősségre vonnak, hogy nem ábrázolják helyesen a valóságot, azaz, hogy nem helyeznek kellő hangsúlyt a párt szerepére, vagy nem elég kedvezően mutatnak be egyes jellemeket.

[R. Wellek: *The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*. *Yale Review* (1962) LI. 103—104.]

ŻÓŁKIEWSKI

Úgy vélem, amikor az irodalmi kultúra szocialista stílusáért harcolunk, akkor a szocialista realizmus alkotói módszeréért kell harcolnunk. Ez az általánosan elfogadott neve annak az irodalmi áramlatnak, amely az emberek közötti új, szocialista kapcsolatok kialakításában vesz részt, a forradalom és az új rend építésének ügyét szolgálja, hozzájárul az új társadalom polgárának a neveléséhez, sajátos tudatának a kialakításához. De ennek az irányzatnak a fejlődését nem korlátozhatják sem olyan hamis elképzelések, amelyek a XX. század más áramlataival való kapcsolatát és egymás-mellett-létezését érintik, sem az a hamis vélekedés, amely szerint a realizmus jellemző jegyei örök érvényűek és változatlanok.

[*St. Żółkiewski, Przepowiednie i wspomnienia*. PIW, Warszawa 1963. 19.]

Sztálin elvtárs a mi íróinkat az emberi lélek mérnökeinek nevezte. Mit jelent ez? Milyen kötelezettséget ró ez a név az írókra?

Ez először is azt jelenti: ismerniök kell az életet, hogy azt helyesen tudják ábrázolni a művészi alkotásokban, hogy ne skolasztikusan, élettelenül, hogy ne egyszerűen „objektív realitás”-nak, hanem a valóságot a maga forradalmi fejlődésében ábrázolják.

Emellett a művészi alkotások valóságosságának és történelmi konkrétságának összhangban kell lennie a dolgozó embereknek a szocializmus szellemében való átalakításával és nevelésével. A szépirodalomnak és az irodalmi kritikának ezt a módszerét nevezzük mi szocialista realizmusnak. [...]

Az emberi lélek mérnökének lenni — azt jelenti, hogy mindkét lábunkkal, szilárdan a reális élet talaján kell állanunk. Ez pedig a régi típusú romanticizmussal való szakítást jelenti, azzal a romanticizmussal, amely a nemlétező életet és nemlétező hősöket ábrázolta, elvezette az olvasót az ellentétek és nyomasztó gondok világából, az életből az ábrándok, az utópia világába. Irodalmunk számára, amely mindkét lábbal a materializmus szilárd talaján áll, nem lehet idegen a romantika, de az új típusú romantika, a forradalmi romantika. Mi azt mondjuk, hogy a szocialista realizmus a szovjet szépirodalom és irodalmi kritika alapvető módszere, ez pedig feltételezi, hogy a forradalmi romantika bevonul az irodalmi alkotásokba, mint azok szerves része, mivel Pártunk egész élete, a munkásosztály egész élete és harca nem más, mint a legszigorúbb, a legjózanabb gyakorlati munkának a legnagyobb hősiességgel és a leghatalmasabb távlatokkal való összehangolása. Pártunknak mindig hatalmas erőt adott az, hogy egyesítse és ma is egyesíti a legaktívabb tevékenységet és gyakorlatiaságot a széles távlatokkal, az állandó haladó törekvéssel, a kommunista társadalom felépítéséért vívott harccal. A szovjet irodalomnak tudnia kell megmutatni hőseinket, tudnia kell betekinteni jövőnkbe. Ez nem utópia, mert a mi jövőnk, a mi holnapunk már ma készül, tervszerű, tudatos munkával.

Nem lehet valaki az emberi lélek mérnöke, ha nem ismeri az irodalom technikáját. Emellett meg kell jegyezni, hogy az irodalom technikája egész sor speciális sajátossággal bír.

Az íróknak igen sokféle fegyverük van. A szovjet irodalomnak minden lehetősége megvan arra, hogy ezeket a különböző fegyvernemeket (zsáner, stílus, forma és az irodalmi alkotások különböző fogásai) teljes egészében alkalmazza, kiválasztva a legjobbat, amit ezen a téren az összes előbbi korszakok alkottak. Ebből a szempontból az irodalom technikájának elsajátítása, az összes megelőző korszakok irodalmi hagyományainak kritikai elsajátítása olyan feladat, amelynek megoldása nélkül Önök nem válhatnak az emberi lélek mérnökeivé.

Eltvtársak, a proletáriátus ugyanúgy, mint a materiális és szellemi kultúra más területein is, egyetlen örököse mindannak, ami legjobbat a világirodalom kincstára tartalmaz. A burzsoázia eltékozolta irodalmi örökségét. A mi kötelességünk gondosan összegyűjteni azt, tanulmányozni, bírálva elsajátítani és így előrehaladni.

Az emberi lélek mérnökének lenni azt jelenti, hogy aktívan kell harcolnunk nyelvünk tisztaságáért és kultúrájáért, az irodalmi művek minőségéért. Irodalmunk még nem felel meg korunk követelményeinek. Irodalmunk gyöngesége visszatükrözi a tudatnak a gazdaságtól való elmaradottságát, amittől természetesen nem mentesek irodalmáraink sem. Ezért az állandó önképzés és szellemi fegyvereink művelése a szocializmus szellemében — az az elengedhetetlen előfeltétel, amely nélkül a szovjet irodalmárok nem alakíthatják át olvasóik tudatát és nem lehetnek az emberi lélek mérnökei. [1934.]

[A. A. Zsdánov: *A művészet és filozófia kérdéseiről*. Bp. 1949. 91. 92—93.]

Szocialista realizmus

A szocialista realizmus — művészeti módszer, amelynek az a lényege, hogy a valóságnak megfelelően, történelmi konkrétsággal tükrözi vissza a valóságot, forradalmi fejlődésében, azaz a társadalomnak a kommunizmus felé való haladásában fogva fel azt. A szocialista realizmus megköveteli a művésztől bizonyos meghatározott mondanivaló céltudatos megvalósítását, azaz az embereknek kommunista szellemben való nevelését, a művészet eszközeivel való tevékeny közreműködést a valóság forradalmi átalakulásában, az új társadalom felépítésében, a békéért, a demokráciáért és a szocializmusért vívott harcban, az önmagában szellemi gazdagságot, lelki szépséget és fizikai tökéletességet harmonikusan egyesítő új ember kialakításában.

A szocialista realizmus módszerének megszületése a munkásosztálynak a történelem színpadán való megjelenésével, ideológiájának — a marxizmus-leninizmusnak — keletkezésével, a dolgozóknak a proletariátus vezetése alatt, a társadalmi élet forradalmi átalakulásáért folytatott tudatos harcának kezdetével kapcsolatos. Már Marx és Engels is előre látták az új művészet keletkezésének szükségességét, amelyben a tudatos történelmi gondolat, a nagy eszmei mélység világos gyakorlati valósággal párosul. Marx és Engels leleplezte a burzsoá rendszer ellenséges érzületét a művész alkotói szabadságával szemben, leleplezte továbbá a művészet hanyatlásának okait a kapitalista társadalomban. Mindketten tudományosan megjósolták a munkásosztályt szolgáló, egyben az egész nép érdekeit kifejező és igényei kielégítését célul kitűző művészet felvirágzását.

A forradalmi proletár művészet csiráit Németországban, Angliában és Franciaországban már a XIX. század derekán is megtaláljuk. A szocialista realizmus mint teremtmény azonban a XX. század elején Oroszországban keletkezett, ahol a munkásosztály forradalmi mozgalma a lenini kommunista párt vezetésével a Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelméhez vezetett. A szocialista realizmus egyik megalapítója az irodalomban A. M. Gorkij. E módszer kialakulásában nagy szerepet játszottak a XIX. századbeli orosz kritikai realizmus és materialista esztétika forradalmi — demokratikus és realista hagyományai.

A szocialista realizmus irányzatának alapelvei — az eleven igazság hitelessége, a kommunista pártosság és a népiség — elméleti megalapozásukat V. I. Lenin munkáiban és a Szovjetunió Kommunista Pártjának történelmi okirataiban nyerték el, és a marxista-lenini esztétikában és művészeti kritikában szilárdulnak meg és fejlődnek tovább.

A szocialista realizmus, mint a realista művészet történetének legmagasabb fejlődési szakasza, olyan sajátosságokat fejleszt ki, mint az élettel, az aktualitással való szoros kapcsolat, a tipikus jellemeknek tipikus körülmények közötti, a valósághoz hű visszaadása, a társadalmi fejlődés és az életjelenségek közös vonásainak kifejezése a megismételhetetlen, individualizált emberi alakok és események segítségével. Egyszersmind az igazi művészet ősi minősége, az igazság is új vonásokkal gazdagodik a szocialista realizmus művészetében, amely a valóságot mélyebben és szélesebben fogja át, a személyiség és a társadalmi összefüggések összes vonatkozásait feltárja, főként pedig: az életet nemcsak múltjában és jelenében tükrözi, hanem fejlődésének fő irányvonaláiban, jövőbe mutató célkitűzéseiben is. A szocialista realizmus művészei a leghaladóbb világnézetre, a marxista-leninista világnézetre támaszkodnak, és ezáltal lehetővé vált számukra, hogy a társadalmi fejlődés távlatait, valamint ennek mozgató erőit valóban realiztikus síkon tárhassák fel, és megszabaduljanak azoktól az utópisztikus elemektől, amelyek a múlt realista művészetének kísérői voltak a társadalmi fejlődés útjainak leírásában. Ez a lényege a szocialista realista művészet forradalmi romantikájának és ezen romantika életigenlő történelmi optimizmusának. A marxista-leninista világszemlélet segítségét

nyújt a művésznek abban, hogy fel tudja tártani a szocialista társadalom életének pozitív oldalait, az újnak, a kommunizmusnak a hajtásait.

A szocialista realizmus művészetének minőségileg új sajátossága a kommunista esztétika eszményisége, amely a pozitív hős új típusában ölt testet. Ez a hős nem a művész fantáziájának terméke. A szocialista realizmus művészete az életből veszi őt, úgy, hogy általánosítja a valóságban magában már meglevő és megszilárdult pozitív jelenségeket.

A szocialista realizmus alkotásai ugyanakkor feltárják a valóságban meglevő hibákat, s ezzel segítik a népet az új társadalomért vívott harcában, összekovácsolják és megszilárdítják erőt. Az eszmei—esztétikai pozíció határozottságában, az újnak szenvedélyes helyeslésében s az elavultnak és réginek indulatos tagadásában a szocialista realizmus művésze kifejezésre juttatja alkotásának hazafiúi pártosságát és kommunista pártosságát.

A szocialista realizmus már fejlődésének első tizenöt évében megajándékozta a világot klasszikus jellegű művekkel (V. V. Majakovszkij, M. A. Solohov irodalmi művei, Sz. M. Ejzenstejn filmművészeti, I. D. Sadr képzőművészeti, K. Sz. Sztaniszlavszkij színművészeti, R. M. Glier zenei alkotásai). Az új művészet módszerének elvi meghatározása a szovjet írók 1934. évi I. kongresszusán a szocialista művészeti kultúra már alakuló vonásainak általánosításaként s egyúttal fejlődése távolabbi távlatainak feltárásaként ment végbe.

A személyi kultusznak a szocialista realizmus fejlődésére gyakorolt negatív hatása, amely a dogmatizmus elemeinek, a konfliktusnélküliségnek a megjelenésében, az élet egyoldalú ábrázolásában jutott kifejezésre, a művészi alkotásokban sem tudta eltéríteni fejlődésének fő irányvonalától a szocialista művészetet. A Szovjetunió Kommunista Pártja XX. Kongresszusának történelmi jelentőségű határozatai kedvező feltételeket teremtettek a személyi kultusz időszakára alatt felhalmozódott következmények felszámolásához, és a szocialista művészeti kultúra újabb erőteljes felvirágzásához.

A szocialista realizmus művészetének és elméleti alapjainak fejlődése szempontjából igen jelentősek voltak azok a találkozások, amelyeken a Kommunista Párt és a szovjet kormány vezetői megvitatták az irodalmi és művészeti élet dolgozóinak a legfontosabb kérdéseket: a művészeti alkotás feladatairól a kommunizmus kibontakozó építésének időszakában, a pártirányítás szükségességéről a művészetben széles alapokra helyezték a művészet pártszerűségének és népiségének alapelveit, a hagyomány és újítás problémáját, a szovjet művészek alkotómunkájában; az írók és művészek visszautasították azokat a kísérleteket, amelyek érvényre akarták juttatni az ideológiai téren való békés együttélés helytelen felfogását; harcos kritika hangzott el a *formalizmus* minden rendű és rangú művészeti megnyilatkozásával szemben.

A szocialista realizmus módszere elismertté és széles körben elterjedtté vált azon országok művészeinek alkotómunkájában, amelyeknek a népei a szocializmus építésének útjára léptek, valamint a burzsoá országok kimagasló haladó művészeinek (M. Andersen-Nexó, L. Aragon, J. Amado és mások) alkotómunkájában is. A szocialista realizmus fejlődésének jelenlegi szakaszát a művészek alkotásainak kölcsönös intenzív gazdagítására irányuló törekvés jellemzi azokban a különböző országokban és népek között, amelyek egységes eszmei esztétikai alapokon állanak, művészi alkotásaik formái, eszközei és eljárásai terén elért eredményeikkel, valamint a szocialista művészet *stílusának* és *modorának* változatosságával.

A szocialista realizmus művészete a világ haladó művészi kultúrájának fejlődésében az első sorokban halad, s kiharcolja az egész világ dolgozóinak mind nagyobb tekintélyét és szeretetét.

[*Краткий словарь по эстетике. Под общей редакцией М. Ф. Овсянникова, В. А. Разумного. М. 1963. 335—41.*]

Az Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen első nemzetközi balkanológiai, ill. délkelet-európai kongresszusát 1966 szeptember elején rendezi meg Szófiában. A kongresszus előkészítő bizottsága az előzetes programban az alábbi témákat javasolja.

A plenáris ülések témái

I. A délkelet-európai népek történelmi szerepe *a* az ókorban, *b* a középkorban, *c* az új- és legújabb korban.

II. A délkelet-európai irodalmak fejlődése más irodalmakhoz viszonyítva.

III. A balkáni országok művészetének közös és eltérő vonásai a XVI. századtól a XVIII. század elejéig.

IV. A balkáni nyelvészet alapvető problémái.

A szekcióülések témái

A) Történelem

a archeológia és ókor; *b* a feudalizmus kora; *c* újkor és legújabb kor.

B) Nyelvészet

1. A Délkelet-Európára vonatkozó források (oklevelek, szövegek stb.) kiadásának jelenlegi helyzete és mai módszerei.

2. A balkáni nyelvek közös és eltérő vonásai.

3. A substratum, superstratum és adstratum problémái a balkáni nyelvekben.

4. A balkáni helynévkutatás problémái

5. A nyelvi kölcsönhatás övezetei a Balkánon.

C) Irodalom

1. Bizánci hagyományok és eredeti elemek a délkelet-európai irodalmakban a IX. századtól a XVII. századig.

2. A felvilágosodás eszméi a délkelet-európai irodalmakban.

3. Ember és társadalom a délkelet-európai irodalmakban (XX. század).

4. A népkönyvek elterjedése és adaptációja Délkelet-Európában.

5. A délkelet-európai népköltészet közös és eltérő vonásai.

6. Mitológiai vonások a délkelet-európai népköltészetben.

D) *A délkelet-európai országok népi hagyományai és művészete*

1. A keleti művészetek kapcsolatai a délkelet-európai művészetekkel.

2. A keleti művészet emlékei Délkelet-Európában.

3. A középkori hagyományok a modern kori művészetben Délkelet-Európában.

4. A modern monumentális művészet a délkelet-európai országokban.

5. A délkelet-európai országok népművészete.

6. Egyházi zene és népzene Délkelet-Európában.

7. A népiélet közös vonásai Délkelet-Európa népeinél.

A kongresszus végleges programját a bizottság következő ülésén (1965 május, Belgrád) hagyják jóvá.

A Társaság nemzetközi bizottságának tagjai D. Zkythninos (Görögország) elnök, V. Georgiev (Bulgária), A. Mirambel (Franciaország), H. Inalcik (Törökország), F. Barišić (Jugoszlávia), alelnökök, E. Condurachi (Románia) főtitkár, A. Buda (Albánia) pénztáros, C. Abussuan (Libanon), M. Berza (Románia), A. Daskalakis (Görögország), H. Koşay (Törökország), A. Kostallari (Albánia), A. Miller (Szovjetunió), N. Minissi (Olaszország), E. Patzelt (Ausztria), Perényi J. (Magyarország), I. Pudić (Jugoszlávia), R. Syme (Anglia), N. Todorov (Bulgária) tagok.

BEÉRKEZETT KÖNYVEK

1965 január — 1965 április

- Torres-Rioseco, A.*: Aspects of Spanish-American Literature. University of Washington Press, Seattle.
- Raabe, P.*: Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts „Aktion“ 1911–1918. Deutscher Taschenbuchverlag, München.
- Baehr, R.*: Spanische Verslehre auf historischer Grundlage. M. Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Guglielmi, A.*: Avanguardia e sperimentalismo. Feltrinelli, Milano.
- Maier, R. N.*: Paradies der Weltlosigkeit. Ernst Klett Verlag, Stuttgart.
- Haase, H.*: Johannes R. Bechers Deutschland-Dichtung. Rütten und Loening, Berlin.
- Fiedler, L. A.*: Waiting for the End. Jonathan Cape, London.
- Barnard, F. M.*: Zwischen Aufklärung und Politischer Romantik. Erich Schmidt Verlag, Bielefeld.
- Vickery, O. W.*: The Novels of William Faulkner. State University Press, Louisiana.
- Heller, E.*: Studien zur modernen Literatur. Surkamp Verlag, Frankfurt/Main.
- Huelsenbeck, R.*: Dada. Eine literarische Dokumentation. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Witzmann, P.*: Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts. Akademie Verlag, Berlin.
- Fügen, H. N.*: Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie. H. Bouvier u. Co., Bonn.
- Wheelock, J. H.*: What is Poetry? Charles Scribner's Sons, New York.
- David, C.*: Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Fischer Bücherei, Frankfurt/Main.
- Klinck, C. F.*: Literary History of Canada. University Press, Toronto.
- Sziklay, L.*: Az ifjú Hviezdoszláv. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- White, A.*: Thomas Mann. Oliver and Boyd, Edinburgh.
- Thomson, A. W.*: Valéry. Oliver and Boyd, Edinburgh.
- Duncan, D.*: Emily Dickonson. Oliver and Boyd, Edinburgh.
- Rans, G.*: Edgar Allan Poe. Oliver and Boyd, Edinburgh.
- Tanulmányok a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből.* Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Шалиовский, Е. С.*: Народ и поэзия Шевченко. Советский писатель, Москва.
- Щербина, В. Р.*: Наш современник. Советский писатель, Москва.
- Чуковский, т. И.*: Высокое искусство. Искусство, Москва.

BIBLIOGRÁFIA

LUKÁCS GYÖRGY ÍRÓI MUNKÁSSÁGA

II. rész.

1902

- Színház. (Nemzeti Színház – Berlin) = Magyar Szalon 1902. nov. 161–168.
Színház. (Nemzeti Színház) = Magyar Szalon 1902. dec. 309–315.

1903

- Bang Hermann.* = Jövendő 1903. jún. 7. 48–49. (Betűjel: L. Gy.)
Az új Hauptmann. = Jövendő 1903. aug. 23. 29–32.
Színház. (Nemzeti Színház – Vigszínház – Wien – Berlin) = Magyar Szalon 1903. 401–411.
Színház. (Nemzeti Színház – Magyar Színház) = Magyar Szalon 1903. 497–502.
Színház. (Nemzeti Színház – Vigszínház – Magyar Színház) = Magyar Szalon 1903. 641–649.
Színház. (Nemzeti Színház – Vigszínház – Magyar Színház) = Magyar Szalon 1903. 749–751.
Színház. (Nemzeti Színház) = Magyar Szalon 1903. 847–848.
Színház. (Nemzeti Színház) = Magyar Szalon 1903. 1073–1077.

1906

- A dráma formája.* = Szerda 1906. 340–343.
Gondolatok Ibsen Henrikről. = Huszadik Század 1906. 2. köt. 127–137.

1907

- Gauguin.* = Huszadik Század 1907. 1. köt. 559–562.

1908

- Biró Lajos novellái.* = Huszadik Század 1908. 2. köt. 255–259.
Könyvek Ibsenről. = Nyugat 1908. 2. köt. 390–392.
Novalis. (Jegyzetek a romantikus életfilozófiáról.) = Nyugat 1908. 1. köt. 313–324.
Rudolf Kassner. = Nyugat 1908. 1. köt. 733–741.
Stefan George. = Nyugat 1908. 2. köt. 202–211.
Thália rediviva! = Huszadik Század 1908. 2. köt. 398–399. (Betűjel: L. Gy.)
Új magyar költők. (A Holnap) = Huszadik Század 1908. 2. köt. 431–433. (Betűjel: L. Gy.)
Der Weg ins Freie. (Arthur Schnitzler regénye.) = Nyugat 1908. 2. köt. 222–224.

1909

- Anzenberger.* = Nyugat 1909. 2. köt. 656–665. (Részlet „A modern dráma fejlődése” c. könyvből.)
August Strindberg hatvanadik születése napján. = Huszadik Század 1909. 1. köt. 172–175.
Doctor Széplád Margit. = Huszadik Század 1909. 1. köt. 578–581.
A dráma formája. = Budapesti Szemle 1909. 130. köt. 389–425.
Jegyzetek Széplád Margitról. = Nyugat 1909. 1. köt. 604–610.
Jób Dániel novellái. = Huszadik Század 1909. 1. köt. 106–109.

- Móricz Zsigmond novellás könyve.* = Huszadik Század. 1909. 2. köt. 524–526. (Betűjel: L. Gy.)
Richard Beer-Hoffmann. = Nyugat 1909. 1. köt. 151–164.
A szociális dráma lehetősége. = Huszadik Század 1909. 2. köt. 42–59. (Részlet „A modern dráma fejlődése” c. könyvből.)
Thomas Mann új regénye. = Nyugat 1909. 2. köt. 486–491.
Új magyar líra. = Huszadik Század 1909. 2. köt. 286–292; 419–424.

1910

- Arról a bizonyos homályosságról.* (Válasz Babits Mihálynak.) = Nyugat 1910. 1749–1752.
Charles-Louis Philippe. = Renaissance 1910. 2. köt. 225–239.
Esztétikai kultúra. = Renaissance 1910. 1. köt. 125–136.
Félnek az egészségtől. = Renaissance 1910. 1. köt. 562–564.
Fülep Lajos Nietzsche-ről. = Nyugat 1910. 1014–1015.
Die Gedichte von Béla Balázs. = Pester Lloyd 1910. dec. 18.
Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. = Alexander-emlékkönyv Bp. 1910. 388–421.
La nostalgie et la forme. (Charles-Louis Philippe) = Méditations I. 1910. 23–43.
Sören Kierkegaard és Regine Olsen. = Nyugat 1910. 378–387.
Az utak elváltak. = Nyugat 1910. 190–193.

1911

- A lelki szegénységről.* = Szellem 1911. 202–214.
Leopold Ziegler. = Szellem 1911. 255–256. (Betűjel: L. Gy.)
Metaphysik der Tragödie. = Logos 1911. 2. köt. 79–91.
Pontopiddan novellái. = Auróra 1911. 153–156.
Shakespeare és a modern dráma. = Magyar Shakespeare-tár 1911. 119–132.
A tragédia metafizikája. = Szellem 1911. 109–129.
Über Sehnsucht und Form. = Die Neue Rundschau 1911. 192.
Wilhelm Dilthey. = Szellem 1911. 253. (Betűjel: L. Gy.)
Zsidó miszticizmus. = Szellem 1911. 256. (Betűjel: L. Gy.)

1912

- Von der Armut am Geiste.* = Neue Blätter 1912. 5–6. füzet 67–92.

1913

- Balázs Béla:* Az utolsó nap. = Nyugat 1913. 2. köt. 584–587.
Der Dramatiker des neuen Ungarns. (Balázs Béla: Misztériumok.) = Pester Lloyd 1913. 53. sz.
Egyipár szó a dráma formájáról. (Babits Mihálynak.) = Nyugat 1913. 1. köt. 324–325.
Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. = Frankfurter Zeitung 1913. szept. 10.

1914

Soziologie des modernen Dramas. = Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 1914. 38. köt. 303–345; 662–706.

1915

Zum Wesen und zur Methode der Kultursociologie. = Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 1915. 39. köt. 216.

1916

Ariadne auf Naxos. = Paul Ernst zu seinem 50 Geburtstag. 1916. 11–18.

Megjegyzések Balázs Béla új verseiről. = Nyugat 1916. 2. köt. 751–759.

Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. = Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1916. no. 3–4.

1917

Forgács Rózsáról. = Nyugat 1917. 2. köt. 322–323.
Subjekt-Objekt Beziehungen in der Aesthetik. = Logos 1917. 7. köt. 1–39.

1918

Az alany és a tárgy viszonya az esztétikában. = Athenaeum 1918. 45–69; 79–105.

E. Lask. = Kantstudien 1918. 22. köt. 349–370.

Georg Simmel. = Pester Lloyd 1918. okt. 2.

A konzervatív és progresszív idealizmus vitája. — Lukács György hozzászólása. = Huszadik Század 1918. 1. köt. 378–382.

Molnár Ferenc Andorja. = Huszadik Század 1918. 2. köt. 253–257.

1919

Felszólalás a KMP első kongresszusán. = Vörös Újság 1919. 108. sz.

Felszólalás az Ifjúmunkások Országos Szövetségének kongresszusán. = Vörös Újság 1919. 114. sz.

Felvilágosításul. = Vörös Újság 1919. 60. sz.

U. a. = Népszava 1919. 93. sz.

A győzelmes proletáridtus taktikája. = Népszava 1919. 90. sz.

Az igazi egység. = Népszava 1919. 96. sz.

Jogrend és erőszak. = Internationale 1919. 3–4. sz. 1–4.

Mi a forradalmi cselekvés? = Vörös Újság 1919. 62. sz.

Podach Erik Frigyes – Vértés György: A társadalmi fejlődés iránya. A kommunizmus gyakorlati kivételének kérdése. 3. kiad. Lukács György előszavával. Bp. 1919. Lantos K. 5–6.

A proletáregység helyreállításának elméleti jelentősége. = Az egység okmányai. A szociáldemokraták és kommunisták egyesülésének előzményei. Kun Béla levele a kommunizmusról és a proletáregységről. Weltner Jakab elvtárs bevezetésével. Bp. 1919. Közokt. Népbiztosság. 17–24.

Régi kultúra és új kultúra. = Internationale 1919. 6–7. sz. 6–12.

A szellemi vezetés kérdése és a „szellemi munkások”. = Internationale 1919. 3–4. sz. 74–76.

A történelmi materializmus funkcióváltozása. = Internationale 1919. 8–9. sz. 13–19.

1920

Alle Kultur und neue Kultur. = Kommunismus 1920. 1538–1549. (Betűjel: G. L.)

Bodóné generálisa. = Proletár 1920. dec. 30. 5.

Bojkott és bojkott. = Proletár 1920. aug. 19. 7–8.

A fehér terror és a függetlenek. = Proletár 1920. okt. 7. 7–9.

A fehér terror társadalmi Hinterlandja. = Proletár 1920. jún. 30. 5–6.

Forradalom és ellenforradalom Németországban. = Proletár 1920. aug. 26. 7–8.

Friedrich Engels születésnapjának 100. évfordulójára. = Proletár 1920. nov. 18. 5–6.

A gyarmatok szabadságharca. = Proletár 1920. aug. 5. 11.

Hol állunk? = Proletár 1920. okt. 14. 3–4.

Kapitalistische Blockade, proletarischer Boykott. = Kommunismus 1920. 847–854. (Betűjel: G. L.)

Kassel und Halle. = Kommunismus 1920. 1466–1473. (Betűjel: G. L.)

Ki spekulál? = Proletár 1920. nov. 25. 5–6.

Klassenbewusstsein. = Kommunismus 1920. 415–423; 468–473. (Betűjel: G. L.)

A kommunista párt és politikai munkástanácsok Németországban. = Proletár 1920. szept. 30. 7–8.

A konszolidáció kísérlete. = Proletár 1920. nov. 4. 5–6.

Kormányvadások. = Proletár 1920. júl. 8. 5–6.

Korvin Ottó. = Proletár 1920. aug. 19. 19–20.

Die Krise des Syndikalismus in Italien. = Kommunismus 1920. 1432–1440. (Betűjel: G. L.)

Legalitát und Illegalitát. = Kommunismus 1920. 1259–1264; 1324–1333. (Betűjel: G. L.)

Miért bukott el a magyar proletárdiktatúra? = Proletár 1920. júl. 29. 5–6.

Die moralische Sendung der Kommunistischen Partei. = Kommunismus 1920. 482–488. (Betűjel: G. L.)

A német proletáridtus egysége. = Proletár 1920. szept. 2. 7–8.

Die neueste Ueberwindung des Marxismus. = Kommunismus 1920. 155–156. (Betűjel: G. L.)

Az olasz forradalom válsága. = Proletár 1920. szept. 23. 5–6.

Opportunismus und Putschismus. = Kommunismus 1920. 1107–1115. (Betűjel: G. L.)

Organisationsfragen der dritten Internationale. = Kommunismus 1920. 238–250. (Betűjel: G. L.)

Önkritika. = Proletár 1920. aug. 12. 13–14.

Die Parteitage der kommunistischen Partei Deutschlands. = Kommunismus 1920. 1561–1564. (Betűjel: G. L.)

A szakszervezetek a forradalom útján. = Proletár 1920. dec. 23. 3–4.

Tömegsztrájk és munkástanácsok Németországban. = Proletár 1920. szept. 9. 7–9.

Ünnepontás. = Proletár 1920. szept. 16. 9–10.

Veszélyes zóna. = Proletár 1920. nov. 11. 5–6.

Zur Frage des Parlamentarismus. = Kommunismus 1920. 161–172. (Betűjel: G. L.)

Zur Organisationsfrage der Intellektuellen. = Kommunismus 1920. 3. sz. 14–18. (Betűjel: G. L.)

1921

Állandósul a magyar válság. = Proletár 1921. márc. 24. 3–4.

Antantultimatum — a tözsde nyugodt. = Proletár 1921. márc. 10. 3–4.

A görögzi kongresszus. = Proletár 1921. szept. 30. 4. 21/2 O = Proletár 1921. jan. 27. 7–8.

Luxemburg Rosa: Tömegsztrájk. Lukács György előszavával. Wien, 1921. Arbeiter-Buchhandlung. 1–7.

A német ultimatum és a világválság. = Proletár 1921. máj. 12. 3–4.

A német válság. = Proletár 1921. márc. 17. 3–4.

Organisatorische Fragen der revolutionären Initiative. = Die Internationale 1921. 8. sz.

Partei- und Jugendbewegung in Ungarn. = Jugend-Internationale 1921. máj. 231–233.

Paul Levi. = Proletár 1921. ápr. 21. 5–6.

A porosz választások mérlege. = Proletár 1921. márc. 13–14.

Spontaneität und Klassenaktivität der Partei. = Die Internationale 1921. 6. sz.

Vihar előtt. = Proletár 1921. márc. 31. 3–4.

Zur Frage der Bildungsarbeit. = Jugend-Internationale 1921. márc.

Zur Frage von „Partei und Jugend”. = Jugend-Internationale 1921. júl. 313–314.

1922

Die K. P. R. und die proletarische Revolution. = Die Rote Fahne 1922 nov. 7.

1924

Lenin. = Das Forum 1924. 21. sz.

1925

Bucharin: Theorie des historischen Materialismus. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus 1925. 11. köt. 216–224.

Jókai. = Új Március 1925. 1–2. sz. 93–95. (Betűjel: L. Gy.)

Lassalle új hívei. = Új Március 1925. 1–2. sz. 91–93. *Marokkó – Szíria – Kína.* = Új Március 1925. 3. sz. 25–30.

Miért ment Rákosi elvtárs Magyarországra? = Új Március 1925. 4. sz. 167–171. (Név nélkül)

Die neue Ausgabe von Lassalle's Briefe. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus 1925. 11. köt. 401–423.

Wülfogel K. A.: Die Wissenschaft der bürgerlichen Gesellschaft. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus 1925. 11. köt. 224–227.

1926

Kassák Lajos. = Új Március 1926. 675–678. (Név nélkül)

Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus 1926. 12. köt. 105–155.

N. Lenin. Ausgewählte Werke. Sammelband. Der Kampf um die soziale Revolution. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus und Arbeiterbewegung 1926. 451–454.

Nelson Bund. = Die Internationale 1926. 158. sz. *Unter dem Banner des Marxismus.* Jahrg. I. Hf. 1–2. = Archiv für Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung 1926. 454–455.

1927

Két kísértet közfogása egy sir felett. = 100% 1927. szept. 30–32. (Vajda Sándor álnéven)

Október hatása Keleten. = Új Március 1927. Külön szám. 110–117.

1928

Edgar Züsel: Die Entstehung des Geniebegriffes. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus 1928. 13. köt. 299–302.

Ellenforradalmi erők a magyar proletárdiktatúrában. = Új Március 1928. 154–158.

Az ipari fejlődés iránya és az osztályharcos munkáspolitikák. = Új Március 1928. 551–555. (Név nélkül)

Karl Schmitt: Politische Romantik. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus 1928. 13. köt. 307–308.

Landter Jenő. (Harc a halállal.) = Új Március 1928. 101–104.

Othmar Spann: Kategorielehre. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus 1928. 13. köt. 302–306.

Parasztregények. II.: Kodolányi János. = 100% 1928. márc. 183–186. (Vajda Sándor álnéven)

Plechanov halálának tizedik évfordulóján. = 100% 1928. 353–356. (Németh Lajos álnéven)

Robert Michels: Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. = Archiv für die Geschichte des Sozialismus 1928. 13. köt. 309–315.

1931

Neue russische Belletristik. = Moskauer Rundschau 1931. ápr. 26. 2.

Shavovs Bekenntnis zur Sowjetunion. = Die Linkskurve 1931. 9. sz. 5–8.

Über das Schlagwort: Liberalismus und Marxismus. = Der Rote Aufbau 1931. 21. sz. 856–860.

Willi Bredels Romane. = Die Linkskurve 1931. 11. sz. 23–27.

1932

Aus Not eine Tugend. = Die Linkskurve 1932. 11–12. sz. 15–24.

Cheм является для нас Гете? = Октябрь 1932. № 2, стр. 130–137.

Der faschisierte Goethe. = Die Linkskurve 1932 Goethe-Sonderheft. 32–40.

Gegen die Spontantheorie in der Literatur. = Die Linkskurve 1932. 4. sz. 30–33.

Gerhart Hauptmann. = Die Linkskurve 1932. no. 10. 5–12.

Goethe világnéze. = Valóság 1932. 1. sz. 7–12. (Laurént György álnéven)

Kritik der Literaturtheorie Lassalles. = Der Rote Aufbau 1932. no. 18. 851. no. 19. 900.

Лассаль. = Литературная энциклопедия 1932. том. 6. стр. 67–76.

Reportage oder Gestaltung? (Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt.) = Die Linkskurve 1932. nov. 7. 25–30. no. 8. 26–31.

Tendenz oder Parteilichkeit. = Die Linkskurve 1932. 6. no. 13–21.

Zur Frage der Satire. = Internationale Literatur 1932. no. 4–5. 136–153.

1933

„Grösse und Verfall“ des Expressionismus. = Internationale Literatur 1933. no. 1. 153–173.

Die Sickingendeckel zwischen Marx–Engels und Lassalle. = Internationale Literatur 1933. no. 2. 95–126.

«Величие и падение» экспрессионизма. = Лит. критик. 1933. № 2, стр. 34–54.

1934

Альфред Розенберг — эстетик национал-социализма. = Лит. газета 1934. 21 июля.

Франц Меринг (1846–1919). = Ф. Меринг: Легенда о Лессинге. М–Л, Academia. 1934. стр. 7–83.

Генрих Гейне: Германия. Предисловие к поэме. Москва, 1934, Academia, стр. 9–47.

Карл Маркс и Ф. Т. Фишер. (Эксперты Маркса из «Эстетики» Фишера). = Литературное наследство 1934. № 15, стр. 1–56.

Ницше. = Литературная энциклопедия. Москва, 1934, том. 8, столбцы 91–105.

Ницше как предшественник фашистской эстетики. = Лит. критик, 1934, № 12, стр. 27–35.

Опущение (Творчество Эрнста фон Саломона). Лит. газета, 1934, 12 июня.

Реализм в современной немецкой литературе. = Лит. критик, 1934, № 6, стр. 36–56.

Тематика буржуазной литературы послевоенного империализма. = Лит. газета, 1934, 22 августа.

Третий «Ренессанс». (Ницше как предтеча фашистской эстетики). = Лит. газета, 1934, 16 января.

1935

Бальзак: Крестьяне. = Оноре Бальзак: Крестьяне, Москва–Ленинград, 1935.

Academia, VII–XLV. Ld. még 1940!

Фридрих Энгельс как теоретик литературы и литературный критик. = Лит. критик, 1935, № 8, стр. 65–86. Ld. még 1936!

«Гиперион» Гельдерлина. = Интерн. лит. 1935, № 6, стр. 96–110.

К проблеме объективной художественной формы. = Лит. критик, 1935, № 9, стр. 5–23.

Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1935. 471–513.

Мани о литературном наследстве. = Лит. критик, 1935, № 12, стр. 35–47.

Ld. még 1936!

Nietzsche, als Vorläufer der faschistischen Aesthetik. = Intern. Literatur 1935. no. 8. 76–92.

Nietzsche, Forerunner of Fascist Esthetics. = Internationale Literature 1935. no. 11. 67–80.

Nietzsche, précurseur de l'esthétique fasciste. = La Littérature Internationale 1935. no. 9. 66–79. (Ld. még 1934, 1946, 1947!)

Роман как буржуазная эпопея. = Литературная энциклопедия, Москва, 1935, том 9, столбцы 795–831.

Шиллер как эстетик. = Ф. Шиллер: Статьи по эстетике. Москва–Ленинград, 1935.

Academia, VII–LIII

Вангезейм — драматург. = Лит. критик, 1935, № 11, стр. 205–213.

Zola et le réalisme. = La Littérature Internationale 1935. no. 7. 51–55.

1936

Бальзак — критик Стендаля. = Лит. критик, 1936, № 1, стр. 95–112.

Бальзак: Утраченные иллюзии. = Оноре Бальзак: Утраченные иллюзии. Москва—Ленинград, 1936, Academia. Лд. még 1939, 1948!

Der Befreier. (Gorki.) = Intern. Lit. 1936. no. 9. 5—14. Лд. még 1948!

Буденброки. = Лит. обозрение, 1936, № 17, стр. 23—26.

«Человеческая комедия» предреволюционной России. = Лит. критик, 1936, № 9, стр. 13—35.

«Эрроусмит» Синклера Льюиса. = Лит. обозрение, 1936, № 17, стр. 17—20. (Под псевдонимом Г. Осипов.)

Erzählen oder Beschreiben? = Intern. Lit. 1936. no. 11. 110—118; no. 12. 108—123.

Фашизм и теория литературы в Германии. = Против фашистского мракобесия и демагогии. Москва, 1936, Соизгкиз, стр. 295—336.

Friedrich Engels als Literaturtheoretiker und Literaturkritiker = Intern. Lit. 1936. no. 2. 79—94. Лд. még 1935!

A Great Proletarian Humanist. (Gorky.) = Intern. Lit. 1936. no. 8. 8—12. (Лд. még 1938)

Ганс Фаллады. = Лит. критик, 1936, № 4, стр. 135—147.

Интеллектуальный облик литературного героя. = Лит. критик, 1936, № 3, стр. 12—47.

La physionomie intellectuelle des figures poétiques. = La Littérature Internationale 1936. no. 11. 79—97; no. 12. 97—103.

Die Intellektuelle Physionomie der künstlerischen Gestalten. (I. fej.) = Das Wort 1936. no. 4. 72—81.

Der Niedergang des bürgerlichen Realismus. = Das Wort 1936. no. 6. 53—67. (Рészlet „A művészi alakok intellektuális arca” c. tanulmányból.)

«Мать.» (Роман М. Горького) = Лит. обозрение, 1936, № 13—14, стр. 28—32.

Die neue Verfassung der UdSSR und das Problem der Persönlichkeit. = Intern. Lit. 1936. no. 9. 50—53.

«Новеллы» Томаса Манна. = Лит. обозрение, 1936, № 18, стр. 15—18.

Новый роман Ганса Фаллады. = Лит. обозрение, № 4, стр. 11—13.

Рассказ или описание? = Лит. критик, 1936, № 8, стр. 44—67.

Le roman et l'épopée. = La Littérature Internationale 1936. no. 2. 68—75.

Essay on the Novel. = International Literature 1936. no. 5. 68—74.

Thomas Mann über das literarische Erbe. = Intern. Lit. 1936. no. 5. 56—66. Лд. még 1935!

«Успех.» (Роман Л. Фейхтвангера) = Лит. обозрение, 1936, № 24, стр. 66—69.

1937

Arnold Zweig: *Erziehung vor Verdun.* (Rec.) = Internationale Literatur 1937. no. 3. 136.

Eine klassische Darstellung des dialektischen Materialismus. (Über Engels Anti-Dühring.) = Deutsche Zentralzeitung (Moszkva). 1937. júl. 30.

Эммануил Левин. = Лит. обозрение, 1937, № 19—20, стр. 55—62.

Der faschisierte und der wirkliche Georg Büchner. = Das Wort 1937. no. 2. 7—26.

Георг Бюхнер подлинный и фашизированный. = Лит. критик, 1937, № 3, стр. 34—54.

Heinrich Heine als nationaler Dichter. = Intern. Lit. 34—54. 1937. no. 9. 84—110. no. 10. Лд. még 1952!

Исторический роман. I. Классическая форма исторического романа. = Лит. критик, 1937, № 7, 46—109. (Глава из книги «Исторический роман») Лд. még 1938, 1954!

Исторический роман. II. Исторический роман и историческая драма. = Лит. критик, 1937, № 9, стр. 27—54. (Глава из книги «Исторический роман») Лд. még 1938, 1954!

«Юность короля Генриха IV». (Роман Генриха Манна) = Лит. обозрение, 1937, № 16, стр. 31—35.

Ludwig Feuerbachs Erbe. = Deutsche Zentralzeitung 1937. sept. 14.

„Die menschliche Komödie” des vorrevolutionären Russlands. = Intern. Lit. 1937. no. 6. 90—106; no. 7.

123—135. (Részlet „A forradalom előtti Oroszország Emberi Komédiája” c. tanulmányból.) Лд. még 1936, 1940, 1941, 1946!

Narration vs. Description. = Internationale Literatur 1937. no. 6. 96—112; no. 7. 85—98. Лд. még 1949!

«Новеллы» С. Цвейга. = Лит. обозрение, 1937, № 8, стр. 22—27.

Пушкин и Вальтер Скотт. = Лит. критик, 1937, № 4, стр. 106—111.

Schillers Theorie der modernen Literatur. = Intern. Lit. 1937. no. 3. 97—111; no. 4. 110—123.

Шиллер и Гете в их переписке. (1794—1805). Вступительная статья Лукача. = Гете и Шиллер. Переписка. Москва—Ленинград, 1937, Academia, стр. V—XXXII.

«Сыновья». (Роман Л. Фейхтвангера) = Лит. обозрение, 1937, № 9, стр. 30—34.

Трагедия Генриха фон Клейста. = Лит. критик, 1937, № 4, стр. 11—36.

Die Tragödie Heinrichs von Kleists. = Intern. Literature 1937. no. 8. 105—126. Лд. még 1952!

«Воспитание под Верденом». (Роман Арнольда Цвейга) = Лит. обозрение, 1937, № 10, стр. 19—22.

1938

Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. = Intern. Literatur 1938. no. 3. 99—125.

Es geht um den Realismus. = Das Wort 1938. no. 6. 112—138.

Gorkij, a proletár humanista. = Új Hang (Moszkva) 1938. no. 4. 72—76. Лд. még 1936!

Háy Gyula új drámája. = Új Hang (Moszkva) 1938. no. 7. 117—119.

Julius Háys Drama „Haben” = Deutsche Zentralzeitung (Moszkva) 1938. máj. 30.

Исторический роман и кризис буржуазного реализма. = Лит. критик, 1938, № 3, стр. 59—90; № 7, стр. 11—52. (Главы из книги «Исторический роман») Лд. még 1937, 1954!

Johannes R. Becher új kötet. = Új Hang (Moszkva) 1938. no. 5. 110—114.

Die Jugend des Königs Henri Quatre. = Das Wort 1938. no. 8. 125—133.

Leo Tolstoj und die Entwicklung des Realismus. = Intern. Literatur 1938. no. 10. 115—138; no. 11. 112—143.

Liberalizmus és demokrácia harca a német antifasizista történelmi regény tükrében. = Új Hang (Moszkva) 1938. no. 1. 69—80.

Der Kampf zwischen Demokratismus und Demokratie im Spiegel des historischen Romans der deutschen Antifaschisten. = Intern. Lit. 1938. no. 5. 63—83. (Részlet „A történelmi regény” c. könyvből.)

Маркс о распадае буржуазной идеологии. = Лит. критик, 1938, № 5, стр. 25—58.

Marx und das Problem des ideologischen Verfalls. = Intern. Lit. 1938. no. 7. 103—143.

A polgári hanyatlás kora. = Új Hang (Moszkva) 1938. no. 10. 27—34. (Részlet a „Marx és az ideológiai hanyatlás problémája” c. tanulmányból.)

Maxim Gorki — Der proletarische Humanist. = Deutsche Zentralzeitung (Moszkva) 1938. márc. 27. Лд. még 1936!

Munkamegosztás, társadalmi bomlás, művészet és irodalom. = Új Hang (Moszkva) 1938. no. 11. 55—64. (Részlet a „Marx és az ideológiai hanyatlás problémája” c. tanulmányból.) Лд. még 1939!

A plebejus humanizmus Tolstoj esztétikájában. Új Hang (Moszkva) 1938. no. 2. 65—70. (Részlet a „Tolstoj és a realizmus fejlődése” c. tanulmányból.) Лд. még 1939, 1946, 1947!

Der plebeische Humanismus in der Aesthetik Tolstois. = Das Wort 1938. no. 9. 115—121.

A polgári esztétika harmónikus embere. = Új Hang (Moszkva) 1938. no. 6. 72—79.

Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Aesthetik. Das Wort 1938. no. 4. 82—93.

Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман. = Лит. критик, 1938, № 8, стр. 51—96; № 12, стр. 40—74. (Главы из книги «Исторический роман».)

Walter Scott and the Historical Novel. = Intern. Literature 1938. no. 4. 61—77; no. 12. 73—84. (Részlet „A történelmi regény” c. könyvből.)

- Ady, a magyar tragédia nagy éneke.* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 1. 5–19. Ld. még 1950!
- Balzac: Elvesztett illúziók.* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 10. 18–29. Ld. még 1936, 1948!
- Gottfried Keller.* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 9. 86–88.
- Gottfried Keller.* = Intern. Literatur 1939. no. 6. 95–113; no. 7. 115–134. Ld. még 1951., 1958!
- Hogyan hatott Sztálin könyve, „A leninizmus alapjai” megjelenésekor a kapitalista országokban? (Visszaemlékezés.)* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 12. 6–10.
- Художник и критик.* = Лит. критик, 1939. № 7, стр. 3–31.
- Schriftsteller und Kritiker.* = Intern. Lit. 1939. no. 9–10. 185–186.
- Írástudók felelőssége.* (Szélgjegyzetek Itlyés Gyula könyvének margójára.) = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 5. 3–17.
- Mezejegyzetek a 19. századi orosz forradalmi kritikájáról.* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 11. 49–63.
- О двух типах художников.* = Лит. критик, 1939. № 1, стр. 16–52. Ld. még 1940!
- A realista író diktatóri osztályhelyzete korlátait.* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 2. 23–31.
- Író és ember.* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 3. 48–55.
- Érték és mérték az irodalomban.* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 4. 5–12. (Részlet a „Marx és az ideológiai hanyatlás problémája” c. tanulmányból.) Ld. még 1938!
- «Роман и народ».* (Книга Ральфа Фокса) = Лит. обозрение, 1939. № 16, стр. 45–48.
- Романы Арнольда Цвейга о войне.* = Лит. критик, 1939. № 2, стр. 147–172.
- Arnold Zweigs Roman-Zyklus über den imperialistischen Krieg 1914–1918.* = Intern. Lit. 1939. no. 3. 112–133.
- A szocialista realizmusról.* = Új Hang (Moszkva) 1939. no. 6. 38–45.
- Толстой и развитие реализма.* = Литературное наследство, 1939. № 35, стр. 14–77. Ld. még 1938, 1947, 1948!
- Über die demokratischen Jugendentwicklung Franz Mehrings.* = Intern. Lit. 1939. no. 5. 150–151.
- „Wilhelm Meisters Lehrjahre.”* = Intern. Lit. 1939. no. 2. 134–148.
- Zu Andor Gábors „Ungarischen Inferno”* = Intern. Lit. 1939. no. 1. 156–157.

1940

- Balzac: Parasztok.* = Új Hang (Moszkva) 1940. no. 4. 79–96. Ld. még 1935!
- Eichendorff.* = Intern. Lit. 1940. no. 5. 53–64.
- A forradalom-előtti Oroszország „Emberi Komédiája”.* = Új Hang (Moszkva) 1940. no. 11. 55–65. (Részlet az azonos című nagyobb tanulmányból.) Ld. még 1936, 1937, 1941, 1946!
- Фридрих Энгельс* = Лит. Обозрение, 1940. № 22. 3–14.
- Gorkij elbeszélő művészete.* = Új Hang (Moszkva) 1940. no. 12. 81–88. (Részlet a „A forradalom-előtti Oroszország Emberi Komédiája” c. tanulmányból.) Ld. még 1936, 1937, 1941, 1946!
- Harc vagy kapituláció.* (Jegyzetek a „Szép Szó” néhány számáról.) = Új Hang (Moszkva) 1940. no. 2. 16–33.
- Háy Gyula két színdarabja.* = Új Hang (Moszkva) 1940. no. 9. 54–52.
- Magyar demokratá történetírás és a modern demokráciák története.* = Új Hang (Moszkva) 1940. no. 10. 22–32.
- A százéves Zola.* = Új Hang (Moszkva) 1940. no. 5–6. 43–50.
- «Теоретическая лаборатория Золя»* (Книга М. В. Эйхенгольда) = Лит. обозрение, 1940, № 22, стр. 49–57.
- Íjra és újra: mi a magyar?* = Új Hang (Moszkva) 1940. no. 7–8. 6–16.
- Volkstribun oder Bürokrat?* = Intern. Lit. 1940. no. 1. 82–95. no. 2. 79–84; no. 3. 75–81. Ld. még 1939!
- Wilhelm Raabe.* = Intern. Lit. 1940. no. 11. 75–83; no. 12. 71–81. Ld. még 1950.

1941

- Aktualitás és menekülés előle.* = Új Hang (Moszkva) 1941. no. 4. 35–43.
- Aktualität und Flucht.* = Intern. Lit. 1941. no. 1. 3–9.
- Babits Mihály vallomásai.* = Új Hang (Moszkva) 1941. no. 6. 16–35.
- Bácsu (Johannes R. Becher új regénye)* = Új Hang (Moszkva) 1941. no. 5. 66–74.
- Фердинанд Фрейлихграм.* = Лит. обозрение, 1941, № 4, стр. 71–73.
- Faust-Studien. I. Zur Entstehungsgedichte.* = Intern. Lit. 1941. no. 5. 93–102.
- Faust-Studien. II. Das Drama der Menschengattung.* = Intern. Lit. 1941. no. 6. 87–95. Ld. még 1949!
- Георг Берт.* = Лит. обозрение, 1941, № 3, стр. 70–72.
- Gorkij művészi m. dszere.* = Új Hang (Moszkva) 1941. no. 1. 63–69. (Részlet „A forradalom-előtti Oroszország Emberi Komédiája” c. tanulmányból.) Ld. még 1936, 1947, 1940, 1946!
- Heine und die ideologische Vorbereitung der 48-er Revolutionen.* = Kommunistische Internationale 1941. no. 3. 184–181. Ld. még 1948, 1956!
- Johannes R. Becher „Abschied”* = Intern. Lit. 1941. nov. 5. 54–62. Ld. még 1946, 1952!
- Prolog vagy epilóg?* = Új Hang (Moszkva) 1941. no. 2. 13–30.
- „Das innere Licht ist die trübste Beleuchtungsart.”* = Intern. Lit. 1942. no. 9. 76–78. Ld. még 1945!
- Die verbannte Poesie.* = Intern. Lit. 1942. no. 5–6. 86–95.

1943

- Adam Scharrer: Der Landsknecht.* = Intern. Lit. 1943. no. 7. 69–70.
- Der deutsche Faschismus und Hegel.* = Intern. Lit. 1943. no. 8. 60–68. Ld. még 1946!
- Der deutsche Faschismus und Nietzsche.* = Intern. Lit. 1943. no. 12. 55–64. Ld. még 1947!
- „Der Igel”* = Intern. Lit. 1943. no. 7. 68–69.
- Der Rassenwahn als Feind des menschlichen Fortschritts.* = Intern. Lit. 1943. no. 1. 40–51. Ld. még 1945!
- Über Preussentum.* = Intern. Lit. 1943. no. 5. 36–47. Ld. még 1946!

1944

- Schicksalswende.* = Intern. Lit. 1944. no. 10. 16–26.

1945

- Auf der Suche nach dem Bürger.* (Betrachtung zum siebzehnten Geburtstag Thomas Manns.) = Intern. Lit. 1945. no. 6–7. 58–75.
- A demokrácia útja. I. A nagy francia forradalom példái jellege.* = Szabad Nép 1945. 200. sz.
- A demokrácia útja. II. A nagy francia forradalom ellentmondásai és az új demokrácia.* = Szabad Nép 1945. 206. sz.
- Die deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus.* (Abriss ihrer Hauptströmungen.) = Intern. Lit. 1945. no. 3. 53–65; no. 4. 62–68; no. 5. 70–84.
- Fekete karácsonyok.* = Szabad Nép 1945. 224. sz.
- Forum Klub.* = Szabad Nép 1945. 213. sz.
- Fortschritt und Reaktion in der Deutschen Literatur.* = Intern. Lit. 1945. no. 8–9. 82–103; no. 10. 91–105.
- „A Galavon raslád”* = Új Szó 1945. 106. sz.
- „Das innere Licht ist die trübste Beleuchtungsart.”* = Aufbau 1945. 52–56. Ld. még 1942!
- A magyar értelmiség és a demokrácia.* = Szabad Nép 1945. 154. sz.
- Пускин: A kapitány lánya.* = Új Szó 1945. 165. sz.
- Der Rassenwahn als Feind des menschlichen Fortschritts.* = Aufbau 1945. 100–114. Ld. még 1943!
- Tolsztoj Leó és a nyugati irodalom.* = Magyarok 1945. 153–167.

1946

- Arisztokratikus és demokratikus világnézet.* = Forum 1946. 197–216. Ld. még 1947, 1950!
- Barcsai Géza: A magyar tudományos élet harca a német imperializmus ellen.* = Társ. Szemle 1946. 477–479.
- Baumgarten Ferenc.* (Emlékezésed halálának évfordulóján) = Irodalom–Tudomány 1946. aug. 31–35.

Demokrácia és kultúra. = Társ. Szemle 1946. 31–40.
„A demokrácia válsága” – vagy jobboldali kritikája?
 (Hozzászólás Bibó István cikkéhez.) = Valóság
 1946. 1–22. sz. 86–97.
Deutsche Soziologie vor dem ersten Weltkrieg. = Aufbau
 1946. 476–489.
Die deutsche Soziologie zwischen dem ersten und dem zweiten Weltkrieg. = Aufbau 1946. 585–600.
Deux philosophes de l'Europe: Marxisme, existentialisme.
 (Hozzászólás a genfi Rencontres Internationales-on.) = La Nef 1946. nov. 189–190. Ld. még 1947!
Előadás az orosz tudományos életéről. = Embernevelés
 1946. 49–54.
Az értelmiség ismerje meg a marxizmust! = Értelmiség
 és népi demokrácia. Szent-Györgyi Albert, Lukács
 György, Major Tamás, Losonczy Géza felszólalásai az
 MKP III. kongresszusán. Bp. 1946. Szikra. 8–11.
L'esprit européen devant le marxisme. (Hozzászólás a genfi
 Rencontres Internationales-on.) = La Nef 1946.
 nov. 39–4. Ld. még 1947!
Az egzisztencializmus. = Forum 1946. 295–313.
Fogarasi Béla: Marxizmus és logika. = Szabad Nép 1946.
 267. sz.
Gorkij. (Halálának 10-ik évfordulójára.) = Szabad Nép
 1946. 129. sz.
Gorkij életműve. = Útunk 1946. 1. sz. (Részlet „A forradalom-előtti Oroszország Emberi Komédiája” c.
 tanulmányból) Ld. még 1936, 1937, 1940. 1941!
Die Gretchen Tragödie. = Aufbau 1946. 904–916.
Hyperion de Hölderlin. = Les Cahiers d'Action. 1946. no.
 2. 28–47. Ld. még 1935, 1952!
Irodalom és demokrácia. = Társ. Szemle 1946. 193–204.
Isten, császár, paraszt. (Háy Gyula színművének bemutatója a Nemzeti Színházban) = Szabad Nép 1946. 107.
 sz.
Johannes R. Bechers „Abschied” = Aufbau 1946. 84–92.
 Ld. még 1941, 1952!
Justus Pál: A szocializmus útja. = Társ. Szemle 1946.
 146–152.
Lenin. = Szabad Nép 1946. 17. sz.
Leszámolás a múlttal. = Új Magyarország 1946. ápr.
 16.
Lukács György nyilatkozik genfi útjáról. = Szabad Nép
 1946. 226. sz.
A magyar demokrácia kultúrproblémáiról. = Szabad Nép
 1946. 75. sz.
A magyar irodalom egysége. = Forum 1946. 1–16.
Marr – Engels: Művészet, irodalom. Először írta – Bp.
 1946. Szikra. 5–28.
Marxizmus és polgári értelmiség. = Szabad Nép 1946.
 293. sz.
„Móricz Zsigmond ébresztése” = Társ. Szemle 1946.
 234–237. (Betűjel: L. Gy.)
Munkásmozgalom és munkáskultúra. = Munkásszínpad.
 Füzet. Bp. 1946. Munkás Kultúrszövetség.
Der Nazismus und Hegel. = Aufbau 1946. 278–289. Ld.
 még 1943!
Nietzsche, als Vorläufer der faschistischen Aesthetik. =
 Erbe und Zukunft 1946. no. 1. 84–100. Ld. még
 1934, 1935, 1947!
Osvát Ernő összes írásai. = Társ. Szemle 1946. 395–400.
Ostrowszkij. = Új Szó 1946. 196. sz.
Prussianism and Nazism. = The Modern Quarterly 1946.
 no. 3. 85–93
 (Rövidített és átdolgozott szöveg. Átdolg. Roy
 Pascal) Ld. még 1943!
Puskin. = Új Szó 1946. 168. sz.
Szabó Dezsőről. = Szivárvány 1946. 8. sz.
Szalai Sándor: Társadalmi valóság és társadalomtudomány
 = Társ. Szemle 1946. 676–680.
Szalkai-Scedrin. = Új Szó 1946. 160. sz.
„Szocializmus” = Társ. Szemle 1946. 310–312.
Tolsztojról. A plebejus humanizmus Tolsztoj esztétikájában. = Irodalom – Tudomány 1946. jan. 17–24.
 (Részlet a „Tolsztoj és a realizmus fejlődése” c.
 tanulmányból) Ld. még 1938, 1939, 1947!
„Újhold” = Forum 1946. 112–115. (Betűjel: L. Gy.)
A válság első száma. = Forum 1946. 178–182.

1947

Az absztrakt művészet magyar elméletei = Forum 1947.
 715–727.
Ady nem alkuszik. = Forum 1947. 956–960.

La crisi della filosofia borghese e le filosofie della crisi.
 Il Politecnico 1947. no. 39. 3–5.

Cultura marxista e democrazia progressiva. = Società
 1947. 581–602. (Részlet „A marxista filozófia fela-
 datai az új demokráciában” c. tanulmányból) Ld.
 még 1948!

Egy orosz regény margójára. = Forum 1947. 461–465.
Elfogulatlan irodalomszemléletéről. = Forum 1947. 553–
 558.

L'Esprit Européen. = Rencontres Internationales (de
 Genève 1946) Neuchâtel, 1947. Ed. Baconnière.
 165–194. (Hozzászólás a genfi Rencontres Inter-
 national-on)

Faust und Mephistopheles. = Aufbau 1947. II. kötet
 33–47.

Fejtő Ferenc: Heine. = Csillag 1947. 1. sz. 51–52.

Ferenczy Noémi. = Forum 1947. 467–468.

A hatvanéves Kassák. = Forum 1947. 217–218.

Irodalom és demokrácia. = A munkásműveltség könyve.
 1947. 206–218.

*Jaspers, K., Lukács György, Merleau-Ponty, Salis H.,
 von Starobinski: Europäische Gespräche.* = Die
 Internationale Revue Umschau, 1947. I. Hf. 9–12.

A kapitalizmus világképe – reformista tükrében. = Társ.
 Szemle 1947. 697–707

Kultúrta a föld népének! = Irodalmi Szemle 1947. 4.
 sz. 1–2.

Lenin ismeretelmélete és a modern filozófia problémái. =
 Társ. Szemle 1947. 331–334., 428–434.

*A magyar irodalom időszéri kérdéseiről beszél Lukács
 György.* = Szabad Nép 1947. 191. sz.

Megjegyzések az irodalmi vitához. = Forum 1947. 557–
 592.

Megváltozott világkép. = Forum 1947. 817. 831.

O noua viziune a lumii. = Revista Romano-Maghiara
 1948. márc. 97–111.

Nietzsche i jaszyn. = Mysł Wspolczesna 1947. no. 3.
 305–329. Ld. még 1943!

Nietzsche jako prekursor estetyki jaszynowskiej. =
 Mysł Wspolczesna 1947. no. 4. 3–28. Ld. még 1934,
 1935, 1946!

Plebejčki humanizam u Tolstojevoj estetici. = Repub-
 lika (Zagreb.) 1947. no. 9. 597–603. (Részlet a
 „Tolsztoj és a realizmus fejlődése” c. tanulmányból)
 Ld. még 1938., 1939., 1946!

A polgári filozófia válsága. = Társ. Szemle 1947. 25–
 39.

Régi és új legendák ellen. = Forum 1947. 203–210.

Szabad vagy irányított művészet? = Forum 1947. 250–
 268.

Art libre ou art dirigé? = Esprit 1948. szept. 273–292.
A százéves Toldi. = Forum 1947. 489–503.

Thomas Mann settantenne. Verso sulle tracci dal borghese.
 I–II. = Janus Pannonius 1947. no. 4. 963–978.

Vita a comunista estetikáról. (Lukács György hozzá-
 szólása a francia írók és művészek vitájához.) =
 Szabad Nép 1947. 39. sz.

Zwei europäische Philosophien. (Marxizmus und Exis-
 tentialismus.) (Hozzászólás a genfi Rencontres
 Internationales-on.) = Die Umschau 1947. no. 1.
 9–12. Ld. még 1946!

1948

L'Art, la science et le marxisme – leninisme. = Renova-
 tion 1948. no. 11–12. 365–369. (Részletek az Egye-
 sültési Kongresszuson mondott beszédéből. 1948.
 jún. 13–14.)

Art libre ou art dirigé? = Esprit 1948. no. 9. 273–292.
A béke védelme és az értelmiség felelőssége. = Csillag 1948.
 11. sz. 54–49.

Dobroljubov: Orosz realizmus. Előszót írta – Bp.
 1948. Szikra. 5–27.

Az elődség lázadása. = Szabad Nép 1948. 298. sz.

Fasizmus és demokrácia. = Forum 1948. 9. sz. 680–684.

A felszabadító. (Gorkij) = Forum 1948. 269–276. Ld.
 még 1936, 1940, 1941, 1946!

„A filozófiai frontról.” = Társ. Szemle 1948. 344–350.

A fordulat problémái. = Fiatal Magyarország 1948. 8. sz.
Die funktionelle Problematik der sowjetischen Literatur. =
 Die Faehre 1948. 563–571.

Heidegger redivivus. = Studi Filosofici 1948. no. 4.
 177–190. Ld. még 1949!

Heine és a 48-as forradalom ideológiai előkészítése. = Forum 1948. 206–220. Ld. még 1941, 1956!

Die Intelligenz am Scheidewege. = Österreichisches Tagebuch 1948. no. 18. 3–5.

Az irodalomtörténet revíziója és az irodalomtanítás. = Embernevelés 1948. 531–542.

Kerényi Károly: Naplójának. = Társ. Szemle 1948. 491–495.

A kommunista párt 30 éve Magyarországon. = Forum 1948. 921–925.

Kultúrforradalom és népi demokrácia. = Szabad Nép 1948. 101. sz.

Levél a fiatal magyar írókhoz. = Szabad Nép 1948. 234. sz.

Levél Németh Andornak Déry Tibor regényéről. = Forum 1948. 40–49.

Levelőládás az optimizmusról Déry Tiborral. = Csillag 1948. 10. sz. 45–53.

Lukács György elvtárs a marxista filozófusok mildnói konferenciájáról. = Szabad Nép 1948. 56. sz.

A magyar irodalomtörténet revíziója. = Forum 1948. 860–877.

Ua. = Szabad Nép 1948. 240. sz. (Rövidített szöveg) Ld. még 1949!

A Magyar Kommunista Párt és a kultúra. = Forum 1948. 343–338.

Ua. = Szabad Nép 1948. 81. sz. (Rövidített szöveg)

Márai új regénye. = Forum 1948. 127–133.

Marxista esztétika. = Csillag 1948. 6. sz. 52–56; 57. sz. 48–53.

A marxista esztétika néhány kérdése. = Forum 1948. 782–787. (Részlet „A realizmus problémái” c. kötet előszavából.)

Marxistische Kulturprobleme. = La Otra Alemania 1948. no. 173. 3–7.

Milyen az optimista irodalom. (Beszélgetés Lukács György elvtárral az MDP programnyilatkozatáról.) = Szabad Nép 1948. 163. sz.

Mire jó a kétségbeesés? = Szabad Nép 1948. 73. sz.

Művel, harcos, haladó értelmiségért! (Beszéd a MEFESZ I. Tanulmányi Konferenciáján.) = Hareba a népi demokrácia egyeteméért – öntudatos, szakképzett értelmiségért! Bp. 1948. MEFESZ. 13–17.

Az új egyetem munkaerkölcséről. = Fiatal Magyarországon 1948. 16. sz.

A művészet és a tudomány igazi szabadsága. (Felszólalás az MDP I. kongresszusán.) = Csillag 1948. 8. sz. 53–54.

Művészet és valóság. = Szabad Művészet 1948. 182–185.

A népi demokrácia és az irodalom. = Népszava 1948. 96. sz.

A népi irodalom múltja és jelene. = Valóság 1948. 88–102.

A „nyugatos” ideológia ellen. = Szabad Nép 1948. 287. sz.

O nouă viziune a lumii. = Revista Română – Maghiară 1948. no. 1. 97–111.

O „Straconych zluđeniacih” Balzaca. I–II. = Kuznica 1948. no. 23. 3–4. no. 24. 2–3. Ld. még 1936, 1939!

O tvórečoši Emila Zoli. = Kuznica 1948. no. 29. 3–4.

Op zoek naar de burger. Een beschouwing over Thomas Mann. = Kroniek van Kunst en Kultuur 1948. no. 7–8. 197–202.

Probleme der marxistischen Kultur. = Österreichisches Tagebuch 1948. no. 17. 7–10.

Sztanislavszkij nemzetközi jelentősége. = A Nemzeti Színház Sztanislavszkij emlékére. Bp. 1948. Hungária ny. 7–8.

Les tâches de la philosophie marxiste dans la nouvelle démocratie. = Studi Filosofici 1948. no. 1. 3–33. Ld. még 1947!

Tervgazdaság és marxista világnézet. = Szabad Nép 1948. 181. sz.

Tolsztoj Leó. (Születésének 120-ik évfordulójára.) = Szabad Nép 1948. 207. sz.

Vom Tribunal der Kunst. = Literarische Revue München 1948. no. 6. 321.

Wartości realizmu. = Kuznica 1948. no. 20. 1–2.

Zagadnienia kultury marksistowskiej. = Nowiny Literackie 1948. no. 45. 1–2. (Részlet „A marxista filo-

zofia feladatai az új demokráciában” c. tanulmányból)

1949

Bírdlat és önbírdlat. = Társ. Szemle 1949. 571–593. Ld. még 1950!

A csendes Don. (A polgárháború eposza kozákföldön.) = Forum 1949. 889–912. Ld. még 1950!

Csernisevskij: Mit tegyünk? Előszót írta — — Bp. 1949. Révai. V–XLI.

Ua. 2. kiad. 1949.

Az ellenség ábrázolása. (Virta: Magány = Forum 1949. 755–764.

Az első igazi könnyűnap. = Irodalmi Szemle 1949. 6. sz. 4.

Existentialism. = Philosophy for the Future. The Quest of Modern Materialism. New York, 1949. Macmillan Comp. 571–590.

Heidegger redivivus. = Sinn und Form 1949. no. 3. 37–62.

Ua. = Studi Filosofici 1949. no. 1. 3–16. Ld. még 1948!

Idea and Form in Literature. = Masses and Mainstream 1949. no. 12. 40–61. (Elbeszélés vagy leírás. „A realizmus problémái” c. kötetből.)

A kapitalista kultúra csődjé. = Társ. Szemle 1949. 33–53. Ld. még 1948.

Ua. = Szabad Nép 1948. 293. sz. (Rövidített kiadás) Ld. még 1949!

Landler Jend haldia napján. = Szabad Nép 1949. 47. sz.

A magyar irodalomtörténet revíziója. = Irodalomtörténet 1949. 1–28. Ld. még 1948!

A marxista kritika feladatai. = Forum 1949. 291–313.

Ua. = Szabad Nép 1949. 77. sz. (Rövidített kiadás)

A mi Goethénk. = Irodalomtörténet 1949. 216–237.

Narration or Description. = Masses and Mainstream 1949. dec. 40–61. Ld. még 1937!

Puskin helye a világirodalomban. = Forum 1949. 792–810. Ld. még 1952!

Die Tragödie der modernen Kunst. = Aufbau 1949. no. 1. 59–79; no. 2. 154–169.

Walka Engelsa o realizm. = Kuznica 1949. no. 20. 1–2.

Wrocławtól Párisig. (Lukács professzor beszámolója.) = Fiatal Magyarország 1949. 11. sz.

Zur Entstehungsgeschichte der Faust. I–II. = Aufbau 1949. no. 8. 712–720; no. 9. 831–838.

1950

Ady, veliki bard mađarske tragedie. = Ady Endre: Bászne. S uvodnu studiju Lukács Györgya. Bratislava, 1950. Slovenský Spisovateľ. 7–45. Ld. még 1939!

Arisztokratikus és demokratikus világnézet. (Olaszul) = Spirito europeo. Milano, 1950. Ed. di „Comunità” Ld. még 1946, 1947!

Egon Ervin Kisch, der Meister der Reportage. = Heute und Morgen 1950. no. 2. 9–92.

Franz Mehring: A Lessing-legenda. = Társ. Szemle 1950. 650–658.

Herzen, A. J.: Válogatott filozófiai tanulmányok. = Társ. Szemle 1950. 327–330.

Hozzászólás a főiskolai vitához a Magyar Tud. Akadémia 1950. évi közgyűlésén. = Akadémiai Értesítő 1950. 100–101.

Következtetések az irodalmi vitából. = Társ. Szemle 1950. 613–616.

Kritika a sebakritika. = Rudas–Lukács–Révai: Diskusia o literaturu a demokracii. Bratislava 1950. Pravda. 68–116. Ld. még 1949!

A Nagy Honvédő Háború hősei. (Kazakevics: Tavasz az Oderán) = Csillag 1950. 37–56. Ld. még 1951!

Révai József: La littérature et la démocratie populaire. A propos de G. Lukács. Paris, 1950. Impr. Delaiahn. 39.

Der stille Don. (Epos des Bürgerkrieges im Kosakenland.) = Aufbau 1950. 549–564. Ld. még 1949!

Wilhelm Reich. = Sinn und Form 1950. no. 1. 90–124. Ld. még 1940!

1951

- Der alte Fontane.* = Sinn und Form 1951. no. 2. 44–93.
A Béke Világutának bécsi ülésszaka. = Társ. Szemle 1951. 882–889.
A Béke Világutának berlini ülése. = Társ. Szemle 1951. 258–267.
Bildung und Volkstümlichkeit. = Aufbau 1951. 128–129. (Részlet a „Gottfried Keller” c. tanulmányból.) Ld. még 1939, 1958!
Don Quijote. (Cervantes remekművének új magyar kiadása.) = Szabad Nép 1951. 84. sz. Ld. még 1952!
Don Quixote. = Communist Review 1951. 265–271. Ld. még 1952!
Fagyjev: Tizenkilencen. = Csillag 1951. 1524–1544.
Felszólalás az Irókongresszuson. = Csillag 1951. 563–569.
Ua. = A magyar írók első kongresszusa. Bp. 1951. Művelt Nép.
Gestalten und Probleme des Bürgerkrieges. (Fagyjev: Tizenkilencen.) = Aufbau 1951. 1432–1445. Ld. még 1952!
Gogoly: Revör (A Magyar Színház bemutatója.) = Szabad Nép 1951. 123. sz.
Die Helden des grossen vaterländischen Krieges. (Über E. Kasakewitschs „Frühling an der Oder”) = Aufbau 1951. 63–69; 162–171. Ld. még 1950!
Hozzászólás a főtitkári beszámolóhoz a Magyar Tudományos Akadémián 1951. évi közgyűlésén. = Akadémiai Értesítő 1951. 518–519.
Hozzászólás a Magyar Tudományos Akadémia 1951. márc. 29-i békenagygyűlésén. = Akadémiai Értesítő 1951. 116–117.
Irodalom és művészet mint felépítmény. = Társ. Szemle 1951. 707–722.
Ua. = Akadémiai Értesítő 1951. 384–400.
Lessing, G. E. (Halálának 170-ik évfordulójára.) = Szabad Nép 1951. 38. sz.
Lessing als Klassenkämpfer. = Ostzone 1951. 490–493.
Mazim Gorkij irodalmi tanulmányai. = Irodalmi Újság 1951. 9. sz.
Nietzsche, mint az imperializmus filozófusa. (Az MTA II. Osztályán tartott előadás.) = Az MTA II. Osztályának Közleményei 1951. 3–4. sz. 81–95. (Kiny. is.)
Plehanov: A monista történelemfelfogás fejlődésének kérdéséhez. = Társ. Szemle 1951. 176–180.
Politische Parteielichen und dichterische Vollenbung. = Aufbau 1951. 396–406.
Szallikov-Scedrin: Egy város története. – Külföldön. = Szabad Nép 1951. 249. sz.
Sztálin cikkeitek tanulságai az irodalom és a művészettörténet szempontjából. = Az MTA I–II. Osztályának Közleményei 1951. 1. sz. 67–71.
Sprachwissenschaft und Literatur. (Lehren aus Stalins Arbeiten.) = Aufbau 1951. 603–607.
„Az új ember kovácsa” = Csillag 1951. 980–994; 1098–1120.
V údové demokracii. = Rudas–Lukács–Révai: O problemach literatury. Praha, 1951. Československy Spisovatel. 53–90; 122–128. (Kritik a sebekritik. – Závěry z literární diskuse.)
Wozu braucht die Bourgeoisie die Verzeufung? = Sinn und Form 1951. no. 4. 56–69.

1952

- A Béke-Világutának berlini rendkívüli ülésszaka.* = Társ. Szemle 1952. 762–773.
Csernisevskij esztétikai tanulmányaihoz. = Csernisevskij: Válogatott filozófiai művel. I. Esztétikai tanulmányok. Szerk. és bev. —. Bp. 1952. Akadémiai K. V–LIX. Ld. még 1953!
„Don Quijote” = Aufbau 1952. no. 2. 166–172. Ld. még 1951!
Gestalten und Probleme des Bürgerkrieges. (Fagyjev: Tizenkilencen.) = Aufbau 1952. 59–69. Ld. még 1951!
Gogol. = Csillag 1952. 396–411.
Ua. = Szabad Nép 1952. 54. sz. (Rövidített kiadás)
Gruss an Arnold Zweig. = Sinn und Form, Sonderheit „Arnold Zweig.” 1952. 11–18.
Hegel: Esztétikai előadások. Szerk. és bev. ell. —. Bp. 1952. Akadémiai K. V–XLVIII.
Heine mint nemzeti költő. Vita az MTA Nagygyűlésén

1951. dec. 11-én. = Az MTA I. Osztályának Közleményei 1952. 1–4. sz. 179–225; 236–237. Ld. még 1937!

- Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug”* = Theater der Zeit 1952. no. 20. 10–12. (Részlet a „Die Tragödie Heinrich von Kleists” c. tanulmányból.) Ld. még 1937!
Hozzászólás a főtitkári beszámolóhoz a Magyar Tudományos Akadémián 1952. évi közgyűlésén. = Akadémiai Értesítő 1952. 204–205.
Hozzászólás az MDP Központi Elődóci Irodájának irodalmi vitáján = Vita irodalmunk helyzetéről. Bp. 1952. Szikra 55–63.
Hölderlin: Dichtungen. Eingeleitet von —. Berlin. 1952. Rütten-Loening. Ld. még 1935, 1946!
Az irracionizmus alapvetése a két forradalom közötti korszakban. = Filozófiai Évkönyv I. évf. Bp. 1952. Akadémiai K. 277–402. („Az ész trónfosztása” c. könyv első része.)
Johannes R. Becher: Abschied. Nachwort von —. Berlin. 1952. Aufbau Ld. még 1941, 1948!
A kultúra — a békemozgalom jegyvere. = Egyetemen és Főiskolák békemozgalma. I. füzet. Bp. 1952. Részlet 11–15.
A kultúra ügyét is védjük a kapitalista barbársággal szemben. (Felszólalás az Irószövetségben.) = Irodalmi Újság 1952. 12. sz.
Literatur als Überbau. = Aufbau 1952. 485–491.
Ludwig Feuerbach válogatott filozófiai művei. = Társ. Szemle 1952. 376–379.
Madách Imréről. (Előnk megnyitó) = Az MTA I. Osztályának Közleményei 1952. 1. sz. 239.
Megjegyzések a művészettörténeti problémáiról és feladatairól. (Felszólalás a művészettörténet és műkritikus országos értekezletén.) = Szabad Nép 1952. 221–226.
On Writing the History of Art. = Communist Review 1952. 309–316.
Puschkins Platz in der Weltliteratur. Sinn und Form 1952. no. 1. 150–181. Ld. még 1949!
A szematizmus elleni harc mai állása és új problémái. = Csillag 1952. 138–158.
Ua. = Szabad Nép 1952. 28. sz. (Rövidített kiadás)
Ua. = Irodalmi Újság 1952. 3. sz. (Rövidített kiadás)
O novjch problemoch boja protiv szematizma. = Kult. Život 1952. no. 13. (Részlet „A szematizmus elleni harc mai állása és új problémái” c. tanulmányból)
Waska ze szematizmem. = Tworczosć 1952. no. 6. 128–136.
A Tanácsköztársaság kultúrpolitikája. = Irodalmi Újság 1952. 7. sz.
A világbékemozgalom ereje és perspektívái. = Szabad Nép 1952. 290. sz.
Walter A. Kaufmann: Nietzsche Philosoph, Psychologist, Antichrist. = Filozófiai Évkönyv I. évf. Bp. 1952. Akadémiai K. 583–587.

1953

- Beszéd a Magyar Tudományos Akadémián 1953. évi Nagygyűlésének záróülésén.* = Akadémiai Értesítő 1953. 207–211.
Ua. = Szabad Nép 1953. 152. sz. (Rövidített kiadás)
Einführung in die Ästhetischen Schriften von Marx und Engels. = Sinn und Form 1953. no. 1. 5–34.
Hegels Ästhetik. = Sinn und Form 1953. no. 6. 17–58. Ld. még 1952, 1954!
Hozzászólás a főtitkári beszámolóhoz a Magyar Tudományos Akadémián 1953. évi közgyűlésén. = Akadémiai Értesítő 1953. 189–190.
Introduzione agli scritti di estetica di Marx et Engels. = Nuovi Argomenti 1953. no. 1.
Kierkegaard. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1953. 286–314. (Részlet a „Die Zerstörung der Vernunft” c. könyvből)
Marx und Engels über dramaturgische Fragen. = Aufbau 1953. 407–424.
Népek békekongresszusa. (Wien. 1952. dec. 12–20.) = Társ. Szemle 1953. 38–50.
Schellings Irrationalismus. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1953. 53–102. (Részlet a „Die Zerstörung der Vernunft” c. könyvből)

Sztálin „A szocializmus közgazdasági problémái a Szovjet-unióban” c. műve és a békemozgalom. = Propagandista 1953. Ksz. 5–8.

Ua. = Egyetemen és Főiskolák békemozgalma IV. füzet. Bp. 1953. Orsz. Béketanács 27–32.

Tolstoj und die westliche Literatur. Dostojewskij. Düsseldorf, 1953. Progress Verl. 38.

Tschernisewskij und die Tragödie. = Aufbau 1953. 563–578. (Részlet a „Csernisewskij: Esztétikai tanulmányai”-hoz írt bevezetéséből.) Ld. még 1952!

Vázlatos vonások Gábor Andor arcképéhez. = Irodalmi Újság 1953. 3. sz.

1954

Conrad Ferdinand Meyer und der neue Typus des historischen Romans. = Neue Deutsche Literatur 1954. no. 12. 95–105. (Részlet „A történelmi regény” c. könyvből.)

Csernisewskij: Mit tegyünk? Előszót írta — —. 3. kiad. Bp. 1954. Új Magyar Könyvkiadó V–XLI. Ld. még 1949!

Déry Tibor hatvanéves. = Irodalmi Újság 1954. 32. sz. *Estetyka Hegla.* = Materialy do Studiów i Dyskusji. 1954. no. 2. 56–91. Ld. még 1952., 1953!

Fogarasi Béla: A tudományok osztályozásának elméleti és gyakorlati kérdései. Babits Antal, Lukács György stb. hozzászólásával. = Az MTA II. Osztályának Közleményei 1954. 1–4. sz. 22–27. Ld. még 1955!

Die Frage der Besonderheit in der klassischen Philosophie. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1954. no. 4. 764.

A háború utáni idők irracionista ideológiájáról. = Társ. Szemle 1954. 7. sz. 73–95. („Az ész trónfosztása” c. könyv utószavának kivonatos közlése)

Der historische Roman. Die klassische Form des historischen Romans. = Sinn und Form 1954. no. 6. 329–347; 554–593. (Részlet „A történelmi regény” c. könyvből) Ld. még 1937, 1938!

Hozzászólás a Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának munkájáról szóló jelentéshez a Magyar Tudományos Akadémia 1954. évi Nagygyűlésén. = Az MTA II. Osztályának Közleményei 1954. 1–4. sz. 95–97.

Kunst und objektive Wahrheit. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1954. 113–148.

Wendung zum Volk. Lion Feuchtwanger zum 70. Geburtstag. = Aufbau 1954. 47–56.

Zur philosophischen Entwicklung des jungen Marx = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1954. 288–343.

1955

Arnold Zweig regényciklus az 1914–1918-as imperialista háborúról. = Csillag 1955. 11. sz. 2271–2290.

Das Besondere im Lichte des dialektischen Materialismus. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1955. no. 2. 157.

Brief an Thomas Mann. = Sinn und Form 1955. no. 7. 669–676.

Déry Tibor: A ló meg az öregasszony. Val. elbeszélések. Bevezetést írta — —. Bp. 1955. Magvető 41.

Az esztétikai viszlatúrközés problémája (Az 1955. évi akadémiai Nagygyűlésen elhangzott előadás.) = Az MTA II. Osztályának Közleményei 1955. 3–4. sz. 235–248. (Kiny. is.)

Ua. = Irodalmi Újság 1955. 22. sz. 3. (Rövidített kiadás)

Ua. = Magyar Nemzet 1955. 120. sz. (Rövidített kiadás)

Gesunde oder kranke Kunst? = Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1955. Aufbau. 243–252.

Il gioco e il suo sfondo. = Nuovi Argomenti 1955. no. 14. 23–63.

Az irodalomtörténet problémáit csak a dialektikus és történelmi materializmus együttes alkalmazásával lehet megoldani. (Részletek az irodalomtörténeti kongresszuson elmondott megnyitó beszédből.) = Szabad Nép 1955. nov. 3. 4.

A játékoság és ami mögötte van. Töredékes megjegyzések „A szelhámos Felix Krull vallomása”-nak első részéhez. = Csillag 1955. 7. sz. 1448–1471.

Jogrend és erőszak. = Irodalmi Újság 1955. 12. sz. 1.

Der letzte grosse Vertreter des kritischen Realismus. (Th. Mann) = Sinn und Form 1955. no. 7. 665–668.

Lukács György az irodalomtörténetek feladatairól. A kong-

resszus második napja. = Magyar Nemzet 1955. 259. sz.

Lukács György nyilatkozata a Német Tudományos Akadémia levelező tagjává választása alkalmából. = Magyar Nemzet 1955. 29. sz.

Madách tragédiája. = Szabad Nép 1955. márc. 27. 4.; ápr. 2. 3.

Les manuscrits de 1844 et la formation du marxisme. = La Nouvelle Critique 1955. jún. 31–47.

Marx „Ökonómiai-filozófiai kéziratai” = Társ. Szemle 1955. 5. sz. 57–69.

Max Weber et la sociologie allemande. = La Nouvelle Critique 1955. júl.–aug. (spec. no.) 74–91.

Népi írók a mérlegen. = Irodalom és felelősség. Bp. 1955. Művelt Nép 16–34. Ld. még 1945!

Németország történelmi fejlődésének néhány sajátosságáról. [Japánul] = Siso (Tokio) 1955. márc. 100–116. (Részlet „Az ész trónfosztása” c. könyvből.)

Politikai pártosság és költői kötelezettség. (Johannes R. Becher költészetéről) = Csillag 1955. 3. sz. 588–606.

Il sonno della ragione. = Il Contemporaneo 1955. jan. 22. 3–4. (Részlet „Az ész trónfosztása” c. könyv utószavából.)

A Thália Társaság alapításának 50. évfordulójára. = Csillag 1955. 1. sz. 223–225.

Thomas Mann a mai közéletben. = Thomas Mann: Novel-lék. Bp. 1955. Új Magyar Könyvkiadó. I. köt. I–XI.

Thomas Mann und das heutige öffentliche Leben. = Ungarische Rundschau 1955. no. 7. 10.

A Magyar Tudományos Akadémia ünnepi ülése. (1955. ápr. 1.) (Hazánk felszabadulásának 10. évfordulója alkalmából) — — elnöki megnyitójával. = Akadémiai Értesítő 1955. 181–212.

Schopenhauer. = Arthur Schopenhauer. Von Haym Rudolf, Karl Kautsky etc. Berlin, 1955. Aufbau Verl. 9.

A világnézeti és művészeti dekadencia leplezése napjaink politikai harcainak fontos része. = Szabad Nép 1955. márc. 17. 4.

1956

Les aventures de l'anti-marxisme. Les malheurs de M. Merleau-Ponty Par R. Garaudy, G. Cogniot etc. Avec une lettre de — —. Paris, 1956. Ed. Sociales. 159.

Das Besondere als Zentrale Kategorie der Ästhetik. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1956. 133.

Beszélgés Lukács Györggyel Olaszországról (P. Zs.) = Művelt Nép 1956. 24. sz.

Экономические взгляды Гегеля в иенский период. = Вопросы философии, 1956, № 5, стр. 151–162.

Es lebe die verbotene KPD. = Aufbau 1956. no. 9. 754.

Felhasználás a német írók kongresszusán. = Csillag 1956. 3. sz. 582–587.

A haladás és a reakció harca a mai kultúrában. = Társ. Szemle 1956. 6–7. sz. 68–87.

Hegel. F.: Esztétikai előadások. 3. köt. Szerk. — —. Bp. 1956. Akadémiai K. 5.

Heine e la preparazione ideologica della rivoluzione del Quarantotto. = Società 1956. no. 2. 225–245.

Heine und die ideologische Vorbereitung der achtundvierziger Revolution. = Aufbau 1956. no. 2. 103–118.

Ua. = Geist und Zeit. no. 5. 24–44.

Heine et la révolution de 1848. = Europe 1956. no. 125–126. 47–66. Ld. még 1941., 1948!

Heinrich Heine und das Ende der Kunstperiode. = Geist und Zeit 1956. no. 1. 40–46.

Ílyes Gyula és Lukács György nyilatkozata az Inostrannaja Literatura-ban. = Szabad Nép 1956. 255. sz.

Der Kampf der Fortschritts und der Reaktion in der heutigen Kultur. = Aufbau 1956. no. 9. 761–768.

A különös esztétikai problémája a felvilágosodásban és Goethénél. = Magyar Tudomány 1956. 4–6. sz. 145–164.

A különösség kategóriájáról. = Filozófiai Évkönyv Bp. 1956. Akadémiai K. 3–68.

Lukács György előadása Bécsben. = Művelt Nép 1956. 25. sz.

Lukács György nyilatkozik a művészeti és filozófiai irányzatok szabad vitáiról, a szocialista realizmus körül kialakult vitáról és saját teréről. = Szabad Nép 1957. 286. sz.

Lukács György nyilatkozik a *Vie Nuove*-nak a marxista kutatás új útjairól. = Magyar Nemzet 1956. 136. sz. Magyar irodalom – világirodalom. = Nagyvilág 1956. 1. sz. 3–5.

Ua. = Magyar Nemzet 1956. 246. sz.

A marxizmus, a marxista munkásmozgalom új virágkorának küszöbére léptünk. (Filozófusok vitája a Petőfi Körben) = Szabad Nép 1956. jún. 17.

Das Problem der Perspektive. = Neue Deutsche Literatur 1956. no. 3. 128–133.

A realizmus kérdései a magyar irodalomban. Elnöki megnyitó. = A Realizmus kérdései a magyar irodalomban. Bp. 1956. Akadémiai K. 3–10.

Vita a Blum-tézisekről. = Párttörténeti Közlemények 1956. 3. sz. 95–138.

Zur Konkretisierung der Besonderheit als Kategorie des Ästhetik. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1956 no. 4. 407–434.

1957

Adalékok az ifjú Marx filozófiai fejlődéséhez. (1840–1844). = Magyar Filozófiai Szemle 1957. 1. sz. (1–4. sz.) 36–84. Első lenyomat!

Le basi ideologiche dell'avanguardia. = Nuovi Argomenti 1957. no. 27. 1–46.

Kunst und Selbstbewusstsein der Menschheitsentwicklung. = Tagebuch 1957. dec. 10–11.

Realizm krytyczny w społeczeństwie socjalistycznym. = Studia Filozoficzne 1957. no. 3. 29–79. (Részlet a „Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus” c. műből.)

1958

„Contribution à l'histoire de l'esthétique” (Avant-propos de l'édition italienne) = Voies Nouvelles 1958. no. 2. 12.

Le dernier texte de — —. = Observateur Littéraire 1958. szept. 23. 17–18.

Georg Simmel. = Buch des Dankes an Georg Simmel. Berlin, 1958. 171.

Gottfried Keller. = Spisy Gottfrieda Kellera. Praha, 1958. Knihovna Klasiku 375–486.

La mia via al marxismo. = Nuovi Argomenti 1958. no. 33. 1–16.

Mistr reportáže. = Kalendar E. E. Kische. Praha, 1958. SNPL. 11–12.

Sui problemi estetici del cinematografo. Risposta di — —. (Társszerző Mészáros István) = Cinema Nuovo 1958. no. 135. 135–137.

1959

L'idéale dell'uomo armonico nell'estetica borghese. = De Homine 1959. no. 5–6. 448–462.

Kritik um Avantgardismus. = Neue Deutsche Hefte 1959. 524–531. (Részlet a „Wider den missverständlichen Realismus” c. műből.)

Preliminary Remarks on the History of Modern Irrationalism. = Enquiry 1959. no. 2. 21–45. (Részlet a „Die Zerstörung der Vernunft” c. könyvből.)

1960

Über Sehnsucht und Form. = Der goldene Schnitt. Grosse Essayisten der Neuen Rundschau 1890–1960. Frankfurt a/M. 1960. Fischer Verl. 94–99.

1961

Diavolo azzurro o diavolo giallo? = Cinema Nuovo 1961. nov.–dec. 500–505.

La nostalgia e la Forma = Méditations 1961. no. 1. 23–43.

1962

Dostoevsky. A Collection of Critical Essays. = Dostoevsky 1962. Prentice-Hall Inc. 146–158. Ld. még 1963!

El reflejo de la realidad nel arte. = Ecco 1962. no. 31. 77–82.

O espírito Europeu. Conferencia de 9 de Setembro 1946. = Encontros Internacionais de Genevra. Lisboa, 1962. Baconniere. 171–198.

8 domande sul XXII Congresso PCUS. (... Lukács G. ...) = Nuovi Argomenti 1962. júl.–okt. 114–134.

1963

Dostoevski. = Estudos Sociais 1963. no. 17. 88–103. Ld. még 1962!

La forme intérieure du Roman. = Revue de l'Institut de Sociologie 1963. no. 2. 243–261. (Részlet a „La Théorie du Roman” c. könyvből.)

L'idéale dell'uomo armonico nell'estetica borghese. = De Homine 1963. no. 5–6. 448–462. (Kiny. is.)

Lukács György két levele. = Irodalmi Újság (Paris) 1963. szept. 15. 3. (Ernst Ajsmeret: Les fondements de la musique dans la conscience humaine”. c. könyvéről.)

Préface à l'Esthétique. = Europe 1963. no. 11–12. 187–205.

„Quand bien même les exploits de Vasco...” = Journal de Genève 1963. (Supplémentum) nov. 9. V.

Ua. Reflections on the cult of Stalin. = Survey 1963. ápr. 105–111. (Rövidített kiadás)

Sul dibattito fra Cina e Unione Sovietica. = Nuovi Argomenti 1963. márc. 61–66. Ld. még 1964!

Ua. Zur Debatte zwischen China und der Sowjetunion. Theoretisch-philosophische Bemerkungen. I–II. = Forum 1963. nov. 519–523; dec. 582–585. (Rövidített kiadás)

1964

Carta sobre o stalinismo. = Estudos Sociais. 1964. no. 19. 291–305. Ld. még 1962!

Ua. Contribution au débat entre le Chine et l'Union Soviétique. Remarques théoriques et philosophiques. = Les Temps Modernes 1964. no. 213. 1479–1501.

Introduction to a Monography of Aesthetics. = The New Hungarian Quarterly (Budapest) 1964. no. 14. 57–72.

„Minna von Barnhelm” = Belfagor 1964. no. 5. 501–516. (Részlet a „Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten” c. kötetből.)

Ua. = Akzente 1964. no. 2. 176–191. (Kiny. is.)

Ua. = Kortárs 1964. 5. sz. 774–784.

O literatufe a tvárnim marxizmu. (A. J. Liehm interjúja) = Literarni Noviny 1964. no. 3. 8–9.

Entretien avec Antonin Liehm. = La Nouvelle Critique 1964. jún.–júl. 58–70.

Gespräch mit Georg Lukács über Literatur-Probleme in Ost und West. = Tagebuch 1964. márc. 5–6.

Un'intervista con Georg Lukács a cura di A. J. Liehm. = Contemporaneo 1964. febr. 3–16.

(Rövidített kiadás) = Epohesz 1964. júl.; Frankfurter Allgemeine Zeitung 1964. márc. 25.; Guardian 1964. márc. 25.; Le Monde 1964. márc. 25.; Neue Zürcher Zeitung 1964. ápr. 21.; Volksrecht 1964. márc. 25.; Die Wirtschaft 1964. márc. 25.

Our contributors. = The New Hungarian Quarterly (Budapest) 1964. no. 14. 221–223.

Le particulier comme catégorie centrale de l'esthétique. Écrivains Hongrois d'aujourd'hui. = Les Lettres Nouvelles. Spec. no. 1964. szept.–okt. 76–98.

Probleme der kulturellen Koexistenz. I–II. = Forum 1964. ápr. 181–184; máj. 241–244.

Reflections on the Sino-Soviet Dispute. = Studies on the Left 1964. no. 1. 22–38.

Solzenitzyn „Una giornata di Ivan Denisovic”. = Belfagor 1964. no. 3. 257–274.

Sozialistischer Realismus heute. Kritische Auseinandersetzung mit der Stalinzeit. = Neue Rundschau 1964. no. 3. 401–418.

Sul dibattito fra Cina e Unione Sovietica. = Nuovi Argomenti 1964. febr. no. 61–66. 116–140. Ld. még 1963!

Theatre and Environment. = The Times Literary Supplement 1964. ápr. 23. 347.

Ua. Shakespeare időszítségének egyik aspektusáról. = Helikon. Világirodalmi Figyelő 1964. 4. sz. 430–433.

Una lotta per salvare la sostanza umana. (Il significato dell'opera narrativa di Tibor Déry) = Libri 1964. okt. 16. 7.

Tartalom

Köszöntő	153
Varga Mihály: A szocialista realizmus fogalom kialakulá- sának kérdéséhez	154
I. M. Gronszkij felszólalása a moszkvai irodalmi alkotó- körök aktívaértekezletén 1932. május 20-án	186
I. Baszkevic: Egy tanulságos vita (Ford.: Kövendi Dénes)	188
Nyíró Lajos: A szocialista realizmus — a művészet egye- temes fejlődésének új szakasza	202
Szili József: A szocialista művészet néhány általános formai jelensége és az elidegenedés leküzdése	217

DOKUMENTUMOK

Bevezető (Miklós Pál)	233
I. Szemelvények az OK(b)P Központi Bizottságának 1925. júniusi határozatából	235
II. Szemelvények a Szovjet Írók Szövetsége I. kongresz- zusán elhangzottakból	236
III. Külföldi írók és politikusok a szocialista realizmusról (Aragon, Becher, Brecht, Camus, Caudwell, Della Volpe, Fagyjev, Fegyin, Fischer, Fox, Garaudy, Gide, Gorkij, Gramsci, Kuo Mo-Zso, Lefëbvre, Lindsay, Lunacsarszkij, Mao Ce-Tung, Mao Tun, Nyedosivin, Sartre, Sklovszkij, Solohov, A. Tolsztoj, Václavek, Wellek, Żółkiewski, Zsdanov)	242
IV. Szocialista realizmus (Esztétikai Kisszótár, Moszkva, 1963. 335—341).	284

HÍREK	286
-------------	-----

BIBLIOGRÁFIA

Lukács György írói munkássága, II. (Összeállította: Lakos Katalin)	288
---	-----

Содержание

Двадцатилетний юбилей освобождения Венгрии	153
Михай Варга: К вопросу о возникновении понятия «социалистический реализм»	154
Выступление И. М. Гронского на совещании актива московских литературных творческих группировок 20 мая 1932 года	186
И. Басевич: Об одной поучительной дискуссии	188
Лайош Нирё: Социалистический реализм — новый этап всеобщего развития искусства	202
Йозеф Сили: Несколько общих явлений социалистического искусства в области формы и преодоление отчуждения	217

ДОКУМЕНТЫ

Введение (Пал Миклош)	233
Выдержки из решения ЦК ВКП (б) июня 1925 года	235
Выдержки из выступлений на I съезде советских писателей	
Зарубежные писатели и политики о социалистическом реализме:	242
Арагон, Бехер, Брехт, Вацлавек, Веллек, Гароди, Го Мажо, Горький, Грамши, Делла Вольпе, Жданов, Жид, Жулкевский, Камю, Кодвелл, Лефевр, Линдсей, Луначарский, Мао Дунь, Мао Цзе-дун, Недошивин, Сартр, А. Толстой, Фадеев, Федин, Фишер, Фокс, Шкловский, Шолохов.	284
Социалистический реализм (Краткий словарь по эстетике, Москва, 1963, стр. 335—341).	286

СООБЩЕНИЯ

Библиография произведений Дьёрдя Лукача. II. (Сост. Каталин Лакош)	288
---	-----

Sommaire

Le vingtième anniversaire de la libération de la Hongrie	153
<i>Mihály Varga</i> : A la question du développement de la notion «réalisme socialiste»	154
L'intervention de I. M. Gronski à la conférence des activistes des cercles littéraires de Moscou, le 20 mai 1932.	186
<i>I. Baskévitch</i> : Une discussion pleine d'enseignements	188
<i>Lajos Nyirő</i> : Le réalisme socialiste — nouvelle étape du développement de la littérature mondiale	202
<i>József Szili</i> : Quelques phénomènes formels généraux de l'art socialiste et la lutte contre l'aliénation	217

DOCUMENTS

Introduction (<i>Pál Miklós</i>)	233
I. Extraits de la décision du Comité Central du Parti Communiste (bolchévik) Russe du mois de juin 1925	235
II. Extraits des interventions du I ^{er} Congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques	236
III. Écrivains et politiciens étrangers sur le réalisme socialiste (Aragon, Becher, Camus, Caudwell, Chklovski, Choklov, Della Volpe, Fadéiev, Fédin, Fischer, Fox, Garaudy, Gide, Gorki, Gramsci, Jdanov, Kouo-Mo-Jo, Lefèbvre, Lindsay, Lounatcharski, Mao-Tse-Toung, Mao Doun, Nedochivine, Sartre, A. Tolstoi, Václavek, Wellek, Zólkiewski)	242
IV. Réalisme socialiste (Petit Dictionnaire d'Esthétique, Moscou, 1963, pp. 335—341.)	284

NOUVELLES

	286
L'oeuvre de Georges Lukács. Bibliographie. II ^e P.	288

Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

KRITIKA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETE, A MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG ÉS A MAGYAR ÍRÓSZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

A Kritika kulturális fejlődésünk tisztázatlan és vitatott kérdéseire keres választ, s a korszerű tudományos világnézet elvi alapján elemzi a magyar és a világirodalom, az irodalomelmélet legjelentősebb és legidősebb problémáit. Ismer-teti a képzőművészetek és a zene világában zajló vitákat, valamint az irodalmi szempontból hasznosítható tudományos eredményeket. A tanulmányokat friss irodalmi és művészeti *kritikai*, *vita-* és *tájékoztató* rovatok egészítik ki.

✱

Felelős szerkesztő:

Diószegi András

Megjelenik havonként

Előfizetési díj

Egy évre 84,— Ft, fél évre 42,— Ft

Példányonkénti eladási ára 8,— Ft



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

Jelen számunkban bemutatunk néhány előadást — a szerzők hozzájárulásával — az Association Internationale de Littérature Comparée 1964. augusztus 31—szeptember 5.-e között Fribourgban rendezett negyedik kongresszusának programjából. A Társaság ezúttal két elméleti kérdést tűzött napirendre: a nacionalizmus és a kozmopolitizmus az irodalomban, valamint az utánczás, az eredetiség és az irodalmi hatás fogalmainak meghatározását. A központi témájú előadásokon kívül számos történeti tárgyú vagy részletkérdéssel foglalkozó referátum hangzott el a legkülönbözőbb nagy és kicsiny, régi és új, európai és nem-európai irodalmak területéről. Az előadások francia, illetve angol nyelven hangzottak el, és eredeti formájukban a Mouton Co. kiadónál (Hága, Németalföld) fognak megjelenni a kongresszusi kötetben. Magyar nyelvű közlésükkel tájékoztatni kívánjuk olvasóinkat a kongresszus problematikájáról és egyben bepillantást szeretnénk biztosítani az összehasonlító irodalomtörténeti kutatások különféle módszereibe és érdeklődési körébe. A kongresszus egész tematikájáról és lefolyásáról az előadások szövege után értékelő összefoglalást adunk.

A szerkesztő bizottság

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

Az A.I.L.C.
(Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti
Társaság)
IV. kongresszusának (Fribourg, Svájc) előadá-
saiból.

✱

KÖNYVEK

1965/3

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel. 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1965/3. XI. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon 111-010 MNB egyszámlaszám:

46. Csekkbefizetési számlaszám: 05-915-111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-612.

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRODÁNÁL Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky ut 76. és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám: egyéni 61.257,

közzéleti: 61.066, MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Dálóki János

A kézirat nyomdába érkezett: 1965. VII. 23.

Példányszám: 1350

Terjedelem: 14 (A/5) ív

65.61089 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

Dans le présent numéro, nous publions, avec la permission des auteurs, quelques conférences figurant sur le programme du IV^e Congrès de l'A.I. L.C., organisé à Fribourg, du 31 août au 5 septembre 1964. A cette occasion, l'Association a mis à l'ordre du jour deux problèmes théoriques: nationalisme et cosmopolitisme dans la littérature; la définition des notions de l'imitation, de l'originalité et de l'influence littéraires. En dehors des conférences portant sur les problèmes centraux, un grand nombre de communications ont été consacrées à des problèmes historiques ou à des problèmes de détails, dans le domaine des littératures grandes et petites, anciennes et modernes, européennes et non-européennes.

Les conférences et les communications ont été faites en français et en anglais, et elles paraîtront, sous leur forme originale, chez la maison d'édition Mouton Co. (à la Haye, aux Pays-Bas), dans un volume consacré au Congrès. En les publiant en hongrois, nous voudrions informer nos lecteurs de l'ensemble des problèmes du Congrès et en même temps, nous voudrions leur permettre de jeter un coup d'oeil sur les différentes méthodes et sur le cercle d'intérêt des recherches de littérature comparée. Après le texte des conférences, nous donnons un résumé appréciatif sur l'ensemble des thèmes et sur les événements du Congrès.

Le comité de la rédaction

A nemzeti irodalom fogalmáról

A nemzeti irodalom fogalmát a nemzeti irodalomtörténetek alakították ki, miközben megállapították azokat az elveket, amelyek az egyes íróknak, illetve műveknek az adott irodalomhoz való tartozását meghatározzák. Ennek során az egyes irodalmak tudósai, egyúttal rendszerint az illető nemzet öntudatos szószólói, saját irodalmuk létét, autonómiáját, önálló fejlődését, különleges specifikumait igyekeztek igazolni. Nem törekedtek ezért a nemzeti irodalom fogalmának általános meghatározására, egyetemes érvényű elvek kialakítására, hanem csupán arra a kérdésre adtak választ: mit tartanak német, amerikai, olasz, lengyel stb. irodalomnak. Ilyenkor a legkézenfekvőbb, a más nemzeti irodalmaktól leginkább megkülönböztető adottságokból indultak ki. Ez többnyire a nyelvi szempont: olasz nemzeti irodalomnak az olasz nyelvű, lengyel nemzeti irodalomnak a lengyel nyelvű irodalmat tekintették; de már az amerikai, a brazil stb. irodalom meghatározásánál a földrajzi adottság, a más terület került előtérbe, hiszen ez különbözteti meg az angol, illetve portugál irodalomtól; sőt van arra is példa, mint az osztrák irodalomé, amikor egy több évszázados politikai különállás tűnt olyan körülménynek, amelynek alapján egy külön nemzeti irodalom keretei megvonhatók. Nem kétséges, hogy mind a nyelvi, mind a földrajzi, mind a politikai (állami) adottságok igen fontosak egy nemzeti irodalom léte szempontjából. A nemzeti irodalom fogalmának általánosabb meghatározására azonban egyik sem alkalmas.

Lássuk először a leggyakrabban alkalmazott nyelvi szempontot. Az irodalomnak nyelvek szerint való felosztása kétséggkívül jogosult, hiszen az azonos nyelv eleve bizonyos összetartozást jelent, és hasonló metrikai, stilisztikai, poétikai eredményekre vezet. Összefoglaló egységként lehet ezért felfogni a latin nyelven írt irodalom történetét a római kortól a XIX. századig, pedig ezt senki sem gondolja a nemzeti irodalmak egyikének. Lehet angol, francia, spanyol nyelvű irodalomról beszélni, de ma már, amikor ezek a nyelvek világnyelvekké, internacionális nyelvekké váltak, semmiképpen sem tekinthetjük a nyelvi egységet egyúttal nemzeti egységnek is. Különösen figyelmeztető ebből a szempontból a gyarmati uralom alól felszabadult nemzetek irodalma, mely sok esetben a volt gyarmatosító nép nyelvén indul fejlődésnek, s ezen a nyelven fejezi ki a nép függetlenségi, nemzeti aspirációit. Az ilyen irodalmi alkotásokat nem lehet az angol vagy francia nemzeti irodalom részeként tekinteni a nyelv pusztá azonossága alapján. De ha egyszerűen azonosítanánk a nyelvi és a nemzeti szempontot, akkor a nemzeti irodalom fogalmának nem is lenne semmi értelme, pusztá tautológiát fejezne ki.

A földrajzi, területi szempontot még kevésbé tarthatjuk döntő kritériumnak. Az Egyesült Államok irodalma csupán azért, hogy más kontinensen

fejlődött, mint az anyaország angol irodalma, még nem vált volna önálló, erős nemzeti irodalomká. Hiszen ez esetben a világ ahány helyén, szigetén angol nyelvű irodalmi alkotások születnek, ott mindenütt új angol nyelvű nemzeti irodalmaknak kellene létrejönniök. Másrészt a földrajzi elv alapján az amerikai és a kanadai angol irodalom egyetlen nemzeti irodalmat alkotna, hiszen ugyanazon a kontinensen vannak, területileg érintkeznek, nyelvük is azonos. Hogy a politikai különállás, egység, az önálló állam nem feltétele egy nemzeti irodalom létének, az szinte nem is szorul bizonyításra. Hiszen az olasz és német nemzeti irodalom már kialakult ezeknek az országoknak a politikai széttagoltsága idején is; a lengyel nemzeti irodalom akkor is virágzott, amikor az ország szétszakítva különböző nagyhatalmak elnyomása alatt sínylődött, legjobb írói pedig emigrációban éltek; a szlovák nemzeti irodalom is kialakult már olyan időben, amikor a szlovákok a magyar állam nemzetiségi elnyomása alatt voltak, és semmiféle politikai autonómiával sem rendelkeztek.

Valamely nemzeti irodalom tehát nem nyelvi, földrajzi-területi vagy politikai-állami tényezők mechanikus függvénye. A megoldáshoz akkor jutunk közelebb, ha a nemzeti irodalmakat sajátos és bonyolult történeti képződményeknek, az egyes irodalmak fejlődésében egy igen fejlett fázisnak tekintjük. Nem helyes arra az álláspontra helyezkedni, hogy valamely irodalom egyúttal eleve nemzeti irodalom. Nyilvánvaló, hogy az első spanyol, orosz stb. nyelvű irodalmi szöveg keletkezése óta van spanyol, orosz stb. irodalom, de aligha állítható, hogy e legősibb nyomok, nyelvemlékek immár egy spanyol vagy orosz nemzeti irodalom létezéséről tanúskodnának. Ugyanígy az amerikai irodalom történetét is jogosult az első amerikai földön írt angol írásokkal kezdeni, de amerikai nemzeti irodalomról e korai koloniális korszakra vonatkozóan még nem lehet beszélni. Hiszen az ilyen kezdeti jelenségek folytatás nélkül is maradhattak volna, s csak a történelem sajátos alakulásának, az illető népek nemzetké fejlődésének köszönhető, hogy ma azokat egy-egy hatalmas nemzeti irodalom legősibb nyomainak, csíráinak, előzményeinek tekinthetjük.

Nemzeti irodalmakról a középkornak azokban a századaiban sem beszélhetünk, amikor már igen fejlett és gazdag anyanyelvű irodalmak virágoztak Európa-szerte. A *lingua vulgaris* győzelme az egyetemes latin felett ugyanis csak a reneszánsz korában következett be, sőt egy, a nyelvjárások fölé emelkedő egységes nemzeti irodalmi nyelv is többnyire csak a reneszánsz idején szorította háttérbe a különböző nyelvjárási irodalmakat. A középkorban az anyanyelvű irodalmaknak alig volt még belső egységük, alapvetőek a regionális különbségek, igen erős volt még mindenütt a lokális izoláció, ami a társadalom feudális széttagoltságából eleve következett. Az irodalmat átható eszmék is vagy internacionálisak, mint a kereszténység és a lovagi eszmevilág, vagy pedig merőben individuálisak, a személyi függés társadalmi rendszerének, az egyéni heroizmus lovagi kultuszának függvényeként. A nemzeti eszmék ilyen körülmények között még alig törhettek utat, az esetleges nemzeti szólamok inkább csak valamely dinasztikus állampatriotizmust fejeznek ki; az irodalmat még nem hatja át egy nemzeti közösség öntudata.

A középkorban ugyanis nem alakultak még ki igazi nemzeti társadalmak. Ezek nem képzelhetők el fejlett városi kultúra, művelt, gazdag és jogait érvényesítő, öntudatos polgárság, illetve az országot sokoldalúan behálózó, a társadalmat ezernyi szállal összekapcsoló gazdasági kötelékek, nemzeti

gazdasági piac nélkül. A középkorban mindez még csak formálódóban volt, gyümölcsei a reneszánsz korában értek be, s ezért a reneszánsz a nemzeti társadalmak kialakulásának, megszilárdulásának az ideje — legalábbis a nyugat-európai országokban. A legtöbb esetben a fejlett városi gazdaság megléte, a kapitalizmus kialakulása, a polgárság érdeke teszi elengedhetetlenné az ország egyesítését, a regionális különállások megszüntetését, egységes hivatalos nemzeti nyelv használatát. Az egyre jobban koncentrálnódó vagy az egységet kiharcolni törekvő nemzeti társadalom körében születnek meg a nemzeti eszmék, egységes nemzeti kulturális intézmények, akadémiák, társaságok.

Az ilyen fejlett társadalomban fejlődhet csak ki a nemzetet átfogó irodalmi élet, külön nemzeti irodalmi tudat, az a belső kohézió, amely nélkül nemzeti irodalom nem képzelhető el. Ahhoz, hogy nemzeti irodalomról mint önálló rendszerről, organizmusról beszélhessünk, nélkülözhetetlen a közös tradíciók ápolása, az irodalom eszközeinek tökéletesítésére, formai fejlesztésére irányuló tudatos törekvés, valamint az irodalmi szempontú kritika és ennek eredményeként valamely értékrend kialakítása. Mindezek kifejlődésére pedig széteső, belső összetartó erőket és öntudatot nélkülöző társadalmakban nincs lehetőség. A nemzeti irodalom létrejöttének, megerősödésének feltételeit ezért csak az újkori nemzeti társadalmak teremtik meg és tudják biztosítani.

A nemzeti társadalmak a legtöbb európai nemzet esetében valamely nép organikus fejlődésének eredményeképpen alakultak ki. A gyarmatokon azonban az anyaországnak alárendelt lakosság közösségei fejlődtek idővel önálló nemzeti társadalmakká, megteremtve saját független nemzetgazdaságukat és kultúrájukat, kialakítva egy új nemzeti öntudatot. Sőt olykor valamely nép egy részének hosszú ideig tartó külön politikai-történeti fejlődése vezetett el egy az illető nép többségétől elkülönülő nemzeti társadalom kialakulásához, amint az Ausztria esetében történt.

Valamely nyelvű irodalomnak, vagy valamely regionális irodalomnak önálló nemzeti irodalomná való fejlődése mindig hosszú és komplex folyamat eredménye, s pontos dátumokhoz nem köthető. A fordulópont, a nemzeti irodalmak ébredése — mint említettem — a reneszánsz kora, s az az irodalom fejlődött a leghamarább nemzeti irodalomná, ahol a reneszánsz kultúra is elsőnek bontakozott ki: az olasz. Akik a nemzeti irodalom fogalmát mechanikusan az anyanyelvű irodaloméval azonosítják, azok számára ez a kijelentés különösnek hat, hiszen az izlandi, az ír, a walesi és az angol nyelvű irodalmak története csaknem fél évezreddel korábban kezdődik, s az *Encyclopédie de la Pléiade* nagy irodalomtörténete nem is habozik ezeket nyilvánítani az első európai nemzeti irodalmaknak. Sőt, mivel az olasz nyelvű irodalom viszonylag későn, csak a XIII. században indul meg, az olasz irodalom elkésett megindulásáról is szoktak beszélni. Mégis, a középkori gyors városi, polgári fejlődés eredményeképpen — a súlyos politikai széttagoeltság ellenére is — Itáliában indult meg a legrohamosabban egy nemzeti társadalom kialakulása, ha később ennek fejlődése jó időre vissza is esett. Ennek a polgári és nemzeti előretörésnek a sodrában formálódott nemzeti irodalomná az olasz már a XIV. században: Dante, Petrarca, Boccaccio diadalra juttatták a *lingua vulgarist* és ezen belül a toszkán nyelvjárást mint nemzeti irodalmi nyelvet, többé meg nem szakadó nemzeti hagyományt teremtettek, egész Itália számára írtak, s az olasz irodalom Petrarcától Machiavelliig a nemzeti eszmék és törekvések erőteljes szószólója lett.

A reneszánsz időszakában valamennyi nyugat-európai nemzetnél kialakult és erőteljes fejlődésnek indult a nemzeti irodalom, sőt közülük a spanyol, a francia és az angol messze előbbre is tört, mint a nemzeti fejlődés útján átmenetileg megrekedő olasz. Közép- és Kelet-Európában viszont a nemzeti irodalom történeti szakasza csak a XVIII. század második felében kezdődik. Pedig a reneszánsz korában a lengyel, a horvát, a magyar stb. irodalmakban is erős nemzeti törekvések jelentkeztek, kialakulóban volt az egységes irodalmi nyelv, és erőteljes kezdeményezések indultak annak tudatos kiművelésére. Polgári jellegű nemzeti társadalmak Európának ebben a részében azonban csak későn fejlődtek ki, s ennek következtében a nemzeti irodalomnak sem lehetett meg korábban az éltető bázisa. A XVII–XVIII. század viszonylag gazdag magyar irodalmára például rendkívül jellemző a regionális, felekezeti izoláltság, az egységes irodalmi élet, a kritika hiánya, s még jelentős pozíciókkal rendelkezett a latin nyelv is az irodalomban. Egységes nyelvű, szellemű, bizonyos központokhoz igazodó irodalommal a magyar — más kelet-európai népekéhez hasonlóan — csak a XVIII. század végén formálódott. Hasonlóképpen a XVIII–XIX. században fejlődtek önálló nemzeti irodalmakká egyes koloniális irodalmak Észak- és Dél-Amerikában. Sőt a nemzeti irodalmak kialakulásának a folyamata századunkban is tart: számos elmaradt vagy fejlődésében visszavetett nép irodalma csak az utóbbi évtizedekben fejlődött nemzeti irodalommal, a nemzeti társadalom kialakulásával párhuzamosan. Ez vagy a gyarmati elnyomás alóli felszabadulás után történt, miként a Szovjetunióban, a szocialista forradalom győzelmét követő időszakban; vagy pedig még a felszabadulás előtt, mint Indiában és annyi más esetben, amikor már a nemzeti irodalom is tevékeny részese volt a függetlenségi küzdelmeknek.

A különböző időben, eltérő módon, más és más előzmények alapján nemzetivé fejlődő irodalmak léte tehát minden esetben elválaszthatatlan egy nemzeti társadalom kialakulásától. Kevés megszorítással a tétel fordítva is érvényes: ahol modern nemzeti társadalom létrejön, ott önálló nemzeti irodalom is kifejlődik. Kivételt az olyan speciális poliglott nemzetek képeznek, mint Svájc, amelyben nincs egységes, uralkodó, nemzeti nyelv, melynek léte pedig egy nemzeti irodalom szempontjából elengedhetetlen. Így noha van svájci nemzeti társadalom, és ennek van gazdag német, francia, olasz, rétoromán irodalma, svájci nemzeti irodalomról, a számos közös vonás ellenére, aligha jogos beszélni.

A nemzeti irodalom kérdésének a társadalmi fejlődés tükrében való szemlélete alapján érthető meg olyan irodalmaknak a problémája, mint a provanszál vagy a katalán. Mindkettőnek külön nyelve van, ennek ellenére a virágzó középkori provanszál és katalán irodalom a reneszánsz korában, a francia és spanyol nemzet létrejöttének periódusában elsorvadt, miután nem alakult ki azoktól elkülönülő provanszál, illetve katalán nemzeti társadalom. A XIX. században, a nemzeti mozgalmak virágkorában mindkettő újra fejlődésnek indult, s nagy írókat is adott a világnak, a nemzeti irodalommal fejlődés útját mégsem tudták végigjárni, miután ennek létfeltétele, a külön nemzeti gazdasági egység alapján létrejövő nemzeti társadalom továbbra is hiányzott.

A történeti és szociológiai megközelítéssel deríthetünk fényt arra a bizonyult jelenségre is, melyet az egyes irodalmak „nemzeti jelleg”-ének neveznek. A nemzeti jelleg az irodalom nemzeti specifikumainak a rendszere, az egy-egy nemzet művészetét a többitől megkülönböztető jelenségek összessége.

A romantika korában az irodalom, de ugyanígy az egész kultúra nemzeti sajátosságait szerették valamilyen örök nemzeti génüsszal, változatlan, örök nemzeti lélekkel magyarázni. Az ilyen romantikus-misztikus, nacionalista nézetek ideje már lejárt, de hogy minden nemzeti irodalomnak vannak az őt más irodalmaktól megkülönböztető jellegzetességei, amelyek nem szorítkoznak csupán a nyelv kérdéseire, azt nem lehet tagadni. Ezek az ízlésbeli, tematikai, élményvilágbeli, érületi stb. specifikumok azonban az idők folyamán változnak, átalakulnak, módosulnak, noha folytonosságuk megmarad, s igen hosszú ideig tartalmaznak bizonyos állandó elemeket is. Az irodalmak megkülönböztető nemzeti jellegzetességeit földrajzi, éghajlati, etnikai, nyelvi, történeti, társadalmi mozzanatok együttes hatása alakítja ki. E tényezők szerepe, jelentősége azonban nem egyenlő mértékű és intenzitású a nemzeti kultúrák, irodalmak jellegzetességeinek az alakításában. A táji adottságok fontossága például a civilizáció és a technika fejlődésével, az embernek a természettől való eltávolodásával párhuzamosan csökken; ugyanazok a földrajzi, természeti körülmények pedig egyszerre több szomszédos nemzet irodalmára is azonos hatást gyakorolnak, az így kialakult vonások ezért kevésbé egyediek. A jóval jelentősebb etnikai és nyelvi tényezők viszont a történelem folyamán igen nagy mértékben átalakulnak, keverednek, elágaznak, összeolvadnak. Jó példának kínálkozik a magyar irodalom esete. A finn-ugor eredetű, történelme hajnalán törökös nomád kultúrájú magyar nép a keresztény feudális Európa rendjébe beépülve, annak ellenére, hogy megtartotta etnikumát és nyelvét, ősi nyelv- és néprokonaitól teljesen különböző karakterű irodalmat hozott létre, annak következtében, hogy a társadalmi fejlődésnek egészen más útját futotta végig, mint amazok. Az irodalmak nemzeti jellegében, nemzeti sajátosságaiiban ezért legfőképpen az illető nemzet történelmének sajátos útja tükröződik, ez alakít ki megkülönböztető vonásokat. Mert vannak ugyanazon nyelvet beszélő, vannak hasonló földrajzi, természeti viszonyok között élő nemzetek, de teljesen azonos társadalmi struktúrájú, s egyazon történelmet végigjárt nemzetek nincsenek.

Mindezek után az alábbiakban próbálnám meg nem definiálni, hanem csak körülírni, mit is értek nemzeti irodalommon. A nemzeti irodalom valamely fejlett nemzeti társadalom igényeit kielégítő, s e társadalom életét, viszonyait tükröző irodalom, tekintet nélkül arra, hogy az illető nemzeti társadalom önálló államot alkot-e, független-e, politikai tekintetben egységes-e vagy megosztott-e. A nemzeti irodalomnak egységes, a nyelvjárásokon felülemelkedő nyelve van, ami azonban nem zárja ki, hogy ugyanazon a nyelven más nemzeti irodalmak is kibontakozzanak. Földrajzi, etnikai körülményeknek, de főként az illető nemzeti társadalom sajátos fejlődési útjának az eredményeként a nemzeti irodalomnak speciális — más irodalmaktól megkülönböztető — vonásai alakulnak ki, felismerhető nemzeti jellege van. A nemzeti irodalom sajátos organizmus, melynek az irodalom általános fejlődésétől bizonyos fókig eltérő egyedi mozgástörvényei, saját tradíciói vannak, s amely külön irodalmi tudatot és belső értékrendet is kialakít. A nemzeti irodalom bonyolult és hosszú történeti fejlődés eredménye; egy nyelvileg vagy regionálisan elkülönülő irodalom fejlettségének magas fokát, történetének érett fázisát jelenti. Vagyis nem mechanikus-praktikus, osztályozó, rendszerező szempont, s nem is csupán elméleti fogalom, hanem történeti kategória is.

Ha a nemzeti irodalom fogalmát történeti módon és a társadalom fejlődésének nagy jelentőséget tulajdonítva próbáljuk meghatározni, akkor ebből

további következtetések is adódnak az irodalmak történetére vonatkozóan. A nemzeti irodalomtörténeteknek az a gyakori eljárása, hogy csupán az illető nyelven írt műveket veszik számításba, vagy pedig, hogy az adott államterületen élt írók munkásságának összefoglalására törekcszenek, egyaránt elhibázott és túlhaladott. Ha egy nemzeti irodalom háttérében mindig egy nemzeti társadalom áll, akkor a nemzeti irodalom története csak e társadalom irodalmi produktumának a története lehet. S ezt az elvet visszamenőleg, a nemzeti társadalom és nemzeti irodalom végleges kialakulása előtti időre is célszerű alkalmazni. Ha nem a nyelvi szempontot tekintjük a nemzeti irodalomtörténetírás alapjának, akkor az egyes nemzetek középkori irodalmának a történetét lehetetlen úgy megírni, hogy abban ne kapjanak helyet az illető társadalom latin nyelvű alkotásai. A nemzeti irodalom formálódásában ugyanis a latin nyelvű művek gyakran semmivel sem kisebb szerepet töltöttek be, mint az anyanyelvűek. Mert igaz ugyan, hogy a kezdetben botladozó anyanyelvű írásbeliség fejlődik idővel olyan színvonalra, hogy egy nemzeti irodalom nyersanyagává, egyedüli kifejezőeszközzé válhat, de másrészt a nemzeti eszmék, a nemzeti öntudat első jelentkezései gyakran az illető ország latin nyelvű irodalmában tűnnek föl legkorábban. A középkorban és részben a reneszánsz korban — sőt Kelet-Európában még a barokk egész periódusában is — latin nyelvű és anyanyelvű irodalom együttesen elégitették ki a társadalom szükségleteit, s fejezték ki annak igényeit. A nemzeti irodalom történetének keretei szempontjából pedig ezt kell döntőnek tekintenünk. Az olasz irodalom kezdetét illetően ezért nem fogadható el az a hagyományos tézis, hogy az olasz irodalom története csak a XIII. században kezdődött, amikor a legelső anyanyelvű irodalmi alkotások megjelentek. A Karoling-birodalom romjain kialakuló új civilizációk, a majdani francia, olasz stb. nemzeti kultúrák előzményei ugyanis egyidőben indultak fejlődésnek a X—XI. században. Csak-hogy Itáliában a latin tradíció fokozott jelenléte következtében az alakulóban levő olasz társadalom még a XI—XII. században is latin nyelven fejezte ki magát irodalmilag, nem pedig a beszélt nyelven. Ugyanígy a magyar irodalom történetét sem lehet az 1200 körül keletkezett, legkorábbi ráánk maradt nyelvemlékkel kezdeni, minthogy a XI—XII. században egymás után keletkeztek már latin nyelven legendák, himnuszok a magyar szent királyokról, illetve történeti művek a magyarok tetteiről. Ezek a latin írások az uralkodóház, illetve a korai magyar feudális társadalom és egyház igényeit elégitették ki, szerepük, jelentőségük az egyetemes középkori latin irodalomban elerýésző, a magyar irodalom kialakulása szempontjából viszont annál fontosabb. Még akkor is, ha egy részüket nem is magyar származású egyháziak írták, hanem a magyar királyok által behívott külföldiek, de természetesen mindenben megbízójuk, a dinasztia, a magyar állam érdekeit követve. Mindez még távolról sem magyar nemzeti irodalom, beletartozik azonban annak történetébe mint genezisének elengedhetetlen tényezője.

A nemzeti irodalmak kialakulásának, előzményeinek a vizsgálatában nem lehet helye a nemzeti szűkkeblűségnek, valamely „nemzeti tulajdon” iránti nacionalista elfogultságnak. Hiszen igen gyakori, hogy egyes írók munkássága több nemzeti irodalom fejlődése szempontjából is számottevő. Kelet-Európában, ahol a nemzetiségi viszonyok igen bonyolultak, nem ritkák a két különböző nemzeti nyelven egyaránt alkotó írók sem. Az pedig különösen gyakori, hogy latin nyelvű művek olyan soknemzetiségű társadalom számára készülnek, melyek idővel külön nemzeti társadalmakká, majd államokká hulltak szét.

Több ilyen közös latin írója van a magyar és horvát irodalomnak, s munkásságukat sem az egyik, sem a másik irodalomnak a történetéből nem lehet kirekeszteni, mivel mindkettő fejlődésében organikus szerepük van. Hasonló összefonódások azonban még a legújabb korban, a nemzeti irodalmak teljes kifejlődése idején is adódnak. Franz Kafka például végső fokon osztrák író, de egy német irodalomtörténetből sem maradhat ki, sőt — noha nyilván nem része a cseh nemzeti irodalomnak — bajos volna elképzelni olyan komoly cseh irodalomtörténetet, amely teljes hallgatással mellőzné Kafka s általában a prágai német írók munkásságát.

Míg tehát nyelvek szerint határozottan el lehet egymástól választani különböző irodalmakat, a nemzeti szempont következetes alkalmazása éles határokat nem tesz lehetővé. Mivel a nemzeti irodalmat egy a társadalom bizonyos fejlett fokán megjelenő, történetileg alakuló organizmusként igyekeztünk meghatározni, az élet bonyolultsága, a nemzetek és társadalmak történetének összefonódottsága miatt a határvonalak gyakran elmosódnak. A nemzeti irodalom problémájának tudományos vizsgálatához ezért veszélyes dolog nemzeti egyoldalúság alapján közeledni; a nemzeti irodalmak történetét csak minden nemzeti elfogultság és apologetika nélkül lehet jól megírni. A nemzeti irodalom egy történetileg kialakuló és változó rendszer, valamely irodalom saját külön élete, nem pedig leltár, melybe írókat, irodalmi alkotásokat a kicsinyes nacionalizmus szempontjai szerint besorolunk, vagy abból kirekesztünk.

A nemzeti irodalomnak az irodalmi fejlődés egyik történeti fázisaként való felfogása egyúttal azt a következtetést is szükségessé teszi, hogy a nemzeti irodalom, miként nem volt mindig, úgy nem is marad mindig az irodalom legfontosabb életformája. Az irodalmak nemzeti jellegű fejlődése a XIX. században tetőződött, amikor a nacionalizmus és a romantika szinte legfőbb követelménnyé tette az irodalomban a nemzeti elv érvényesítését. Bár — mint láttuk — új nemzeti irodalmak kialakulása még azóta is tart, s még jelenleg is nemzetileg különülnek el egymástól az egyes irodalmak, a nemzeti irodalmi keretek bizonyos fellazulásának lehetünk már a tanúi. Az egyes irodalmak elszigeteltsége egyre csökken, nemcsak a nagy, de a kis irodalmak kiemelkedő alkotásai is hamar utat találnak a világirodalomba. A fordítások rohamos növekedése, az újabb technikai eszközök a nemzeti irodalmak kölcsönhatásait rendkívül meggyorsítják. Különösen megfigyelhető ez olyan helyeken, ahol több nemzet egyetlen társadalomban egyesül, mint például a Szovjetunióban, ahol a különböző nemzeti irodalmakban a nemzeti jelleg, nemzeti vonások mellett egyre szaporodnak az őket összekapcsoló internacionális sajátságok. A fejlődés további útját természetesen nem tudjuk pontosan előre megjelölni, nem lehet kétséges azonban, hogy a nemzeti irodalom korából az internacionális, általános irodalom korszaka felé haladunk.

A kozmopolitizmus és a nacionalizmus hatása az összehasonlító irodalomra a kezdetektől 1880-ig

Az összehasonlító irodalomtudomány eredetét kutatva, az irodalomtörténet egész korszakait tekinthetjük át. Ilyen jellegű vizsgálataink közben esetenként felfedezzük, hogy az irodalomtörténet egy-egy kis részlete beleillik az összehasonlító irodalomtudományról alkotott koncepciónkba, s így összeállíthatjuk a vizsgált tudományszak történetének vázlatát.

Szerencsés módon csak a kezdetektől 1880-ig kell azt a hatást tárgyalnom, amelyet a kozmopolitizmus és a nacionalizmus az összehasonlító irodalomtudományra tett. A két fogalom, amely témánkon uralkodik, ellentétes jellegénél fogva megakadályozza, hogy túlságosan messzire menjek vissza a történelembé, míg az összehasonlító irodalomtudomány első nyomait keresem. Indokoltnak látszik, hogy először a XVIII. századot tekintsük át. Ezt a kort általában a kozmopolitizmus virágkorának nevezik, de ekkor bontakozott ki az irodalomban a nacionalizmus kezdeti formája is. Egyszerű és nemes érzés, a nemzeti irodalmi hagyomány elsőbbségének tudata hozta létre ezt a gondolatot, és a kor kozmopolita szelleme élni és hatni serkentette. A XVIII. században keletkezett, egyszerű összehasonlításokkal és előítéletekkel tele-tűzdelt, idegen nemzet irodalmával foglalkozó legtöbb tanulmányban megtaláljuk az idegen irodalom iránt tanúsított nacionalista-kozmpolitita érdeklődés és irracionális-nacionalista véleményalkotás érdekes keveredését, amely színessé teszi a kor irodalomkritikájának összehasonlító aspektusát. Ezekben az írásművekben és a hozzájuk hasonlóakban még hosszú időn keresztül felfedezhető általában bizonyos ellentétesség, ha azt vizsgáljuk, hogy a történelmi kriticismus eszméjéért küzdőt az értelem kell hogy vezesse, s más gyakorlatot kíván a hazai irodalmi tevékenység eszközeivel való bánnitadás. A kozmopolita irodalomszemlélet úttörői és előmozdítói haladtak ezen az úton.

A „kozmpolitizmus” fogalomnak az összehasonlító irodalomtudomány szempontjából két, fokozataiban különböző jelentése van. Szélesebben értelmezve egyformán jelent érdeklődést a nem európai és az európai irodalom iránt. Történeti szempontból nézve irodalmi kozmpolitizmusról elsősorban Európával kapcsolatban beszélhetünk. Mint európai jelenség, bizonyos mértékig megismertet azzal a lelkiállapottal, amely néhány századon keresztül Európát a világ urává tette. A XVIII. században különösen a Közel- és Távol-Keleten a tisztviselők és misszionáriusok ennek a világrésznek nyelvészeivé és irodalomtörténészeivé váltak, s bőségesen ellátták anyaggal az európai tudóst. Irodalmi tevékenységük, amely valójában imperialista alapokon nyugodott, magában rejtette a szabad kulturális csere csíráit: ez a csere a jövőben azután meg is valósult és kölcsönössé vált. Annak a kornak a tudósai (mint pl. William Jones) állították, hogy India, Kína, Japán, Irán stb. klasz-

szikus művei egyenrangúak az európai alkotásokkal, bizonyos tekintetben talán felül is múlják azokat.¹ Mivel véleményük szerint az irodalom a világ minden részén az aranykor nagy eposzaival és himnuszaival kezdődött, ezért a híres keleti szövegeket nyugati megfelelőjükkel hasonlították össze.

Az irodalomtörténet azonban a „kozmpolitizmus” kifejezéssel leginkább nyugati irodalmároknak a nyugati irodalmakkal szemben tanúsított sajátos magatartását jelöli, amelynek fő jellemzői az érdeklődés, a nyílt szellemű gondolkodás, bizalmaskodás és részrehajlás nélküli ítéletalkotás. Az Európa-centrikus gondolkodás ebben az értelemben szűkítette állandóan a „kozmpolitizmus” és „világirodalom” jelentését. A két fogalom története is összeolvadt sok ún. világirodalomtörténet tanúsága szerint.

A szó korlátozott értelmében vett kozmpolitizmus elevenen élt a XVIII. századi kritikában és a kor irodalomtörténetének kezdeti formáiban. Az újságok, a folyóiratok, a szótárak, a kiterjedt levelezés egyre növekvő mértékben tudósították olvasóikat a külföld irodalmi és tudományos életének eseményeiről.

Nyugat-Európa szomszédos országaiban az irodalmároknak egymás irodalmáról csak homályos elképzelésük volt. Hiányosan ismertek néhány anekdotát, s ismerték egypár író nevét — és rengeteg előítélettel viseltettek a külfölddel szemben. Természetesen ezt a fajta kozmpolitizmust át- meg átjárta a nacionalizmus.

A XVIII. század irodalmában jelentkező nacionalizmust nem az a gondolat táplálta, hogy nemzeti irodalom az, ami a jellegzetesen nemzeti folklórból nőtt ki, s eredetiségét csak úgy őrizhette meg, ha állandóan védekezett olyan külső hatások, befolyások ellen, amelyek őt valódi énjétől elidegeníthették. Általános felfogás szerint minden irodalom sajátosságait a gondolkodásra ható földrajzi és történelmi feltételek hozták létre, s ugyancsak ezek alakították ki az emberiség különböző nemzeti szokásait és tradícióit.

A kritikus gondolatait olyan általánosságok foglalkoztatták, mint az emberi nem és az irodalmi világ problémái. Ha irodalmi érdeklődése túl is terjedt saját hazájának határain, ezt az érdeklődést a kor általános tudásszomja vezérelte: megismerni a természetet, beleértve az emberi természetet is. A kö-zépkori költészet a kritikus számára elsősorban nem a nemzeti múltat szólal-tatta meg, hanem a primitív emberiség költészete volt, az emberi génusz kezdeti megnyilvánulása. Érdemesnek tűnt a kialakulóban levő emberiség megnyilvánulási formájával foglalkozni: a felvilágosodás korának tudósa pedig e tanulmányok alapján büszkén állapította meg, műveltsége milyen magas fokon áll. Így, hogy néhány példát említsünk, Mallett, Percy püspök és az Osszián dalok első kritikusai történelmi érdeklődést elégítettek ki.

A XVIII. század kritikusai rendszerint általános irodalomkritikai mérték szerint döntötte el, hogy elfogadjon, vagy elvessen egy külföldi irodalmi alkotást vagy idegenből átvett irodalmi stílust. Nem tartotta feladatának, hogy a nemzeti irodalom feltételezett tisztaságát idegen, káros hatásoktól megvédje. Általában nem is tudatosult benne, hogy az általa alkalmazott mérték, ahogyan ő azt értelmezte, az irodalomkritika nemzeti tradícióinak határain belül

¹ A *szanszkritnak*, bármilyen ősi legyen is, csodálatos a szerkezete, a nyelv sokkal tökéletesebb, mint a *görög*, gazdagabb, mint a *latin* és jóval kifinomultabb bármelyiknél. (WILLIAM JONES: „Works.” London 1799. I. 260). Lásd még Jones véleményét a „Moallakat” 4. verséről: „*Vergilius Alexia*-éhez igen hasonló, üde, tiszta pásztorköltemény, de a természethez való hűségben felül is múlja azt, ezért szebbnek tartom.” (I. m. IV. 535.)

van. Tudatában mindenekelőtt az az irodalom élt, amint azt Anglia, Franciaország, Olaszország, Németország stb. fiai hazájuk nyelvén írták. A nemzeti irodalom addig másodlagos fogalma akkor kezdett kialakulni, amikor utalások történtek az írók eredetére és nyelvére. Ezek az angol, francia, olasz, német stb. írók meg voltak győződve, hogy pontosan úgy művelik az irodalmat, ahogyan azt kell, következőképpen kritikai vitáikat nem nemzeti, hanem általános kritériumok alapján folytatták, ezekkel fegyverezték fel magukat.

Mindamellett kezdetben az irodalomkritikusoknak keményen meg kellett küzdeniök az idegen irodalmi szokások, konvenciók és hagyományok elfogulatlan elismeréséért, amelyeket a kozmopolita érdeklődés felfedezett és a történelmi irodalom megmagyarázott. Ezek azután túlságosan könnyen beleillettek az idegen nemzetről alkotott hagyományos képbe, és túlságosan könnyen megszületett az ítélet: alacsonyabbrendűek, mint a kritikus hazájának irodalmi hagyományai.

A nacionalizmusnak egyik fajtája volt ez, teljes összhangban egy olyan összehasonlító kritikával, amely hátrányos helyzetben volt az ismeretek hiánya miatt: s emellett nem is rendelkezett azokkal az eszközökkel, amelyekkel alkalmazni tudta volna a történelmi kritikának a nemzetközi irodalom területén szerzett tapasztalatait. Következőképpen az összehasonlító kritika nem állt másból, mint elhamarkodott általánosításokból, felületes összehasonlításokból és előítéletek állandó ismételtetéséből, amint ezt a könyvek csatájából már jól ismerjük.

Ennek a XVIII. századi irodalmi nacionalizmusnak a funkciója konzervatív volt. A nemzeti gondolat erősen élt és hatásával akadályozta a nemzetek közötti megértés és egészséges komparatista kritika feltételeinek realizálását, pedig ezek kialakulásáról a kor kozmopolitizmusa már gondoskodott. Az új aktív kritikai tevékenység a hagyományos statikus fogalommal kapcsolódott össze, amely egészen a mai időkig gúzsba kötötte a történetírók és irodalmárok szellemét. Mindazonáltal az irodalmi kozmopolitizmusnak és a XVIII. század haladó eszméinek összefonódása helyes irányba terelte a század közepétől kezdődően az irodalmi nacionalizmus fejlődését. A nemzeti irodalom — úgy tűnt — jobban kiteljesedhet, ha versenyre kel más irodalmakkal. Ez a gondolat nagyobb teljesítmények elérésére ösztönözte az irodalom művelőit, s dicsőségükre volt, ha munkásságukat, eredményeiket más országokban utánózták. A kozmopolita érdeklődés felébresztette a nemzeti öntudatot, amely azután új impulzust adott a versengés már ismert princípiumának, s e kozmopolitizmus hatására első ízben jelentkezett a különböző nemzetek irodalma közötti rokonság eszméje is. A nacionalizmus előtt 1800 körül e tekintetben az összehasonlító irodalom területén ragyogó jövő nyílt meg.

Az összehasonlító irodalomtudomány, a kozmopolitizmus és a nacionalizmus viszonya a XIX. század első felében bizonyos szempontból ugyanaz volt, mint az előbb említett időben. A külföld irodalmát igen kevesen és igen korlátozott mértékben ismerték, de Európa térképén a fehér foltok felderítése mind a kiterjedést, mind a mélységet illetően fokozódott. Az irodalomtörténészek megismertették a közönséget a különböző nemzetek irodalmával. Amikor a fiatal Ampère a dán költőkről ír, akiket 1827-ben meglátogatott, hangot ad a francia olvasó meglepetésének: „Il y a donc une littérature en Danemark? Que peut être une littérature en Danemark?” (Van hát Dániában irodalom? Milyen lehet az irodalom Dániában?) Ampère történelmileg elhelyezi az olvasó reakcióját: „C'est tout justement ce qu'on disait, il y a

quelques années de l'Allemagne. Alors on s'arrêtait au Rhin: pourquoi nous arrêterions-nous à la Baltique?" (Pontosan ezt mondták néhány éve Németországról. Akkoriban megálltak a Rajnánál: miért állnánk mi meg a Baltikumnál?) És végül megállapítja: „Oui, il y a une littérature danoise”. (Igenis, létezik dán irodalom.)²

A külföldi irodalmak megismerésének, felfedezésének mindig volt összehasonlító jellege. A kutatónak, hogy az ismeretlen költőt és művet megfelelően be tudja mutatni, ismert irodalommal kellett összehasonlítást tennie. Így pl. Ampère, midőn Holberget a francia közönséggel megismertette, az író darabjait Molière színműveivel hasonlította össze. Hasonlóképpen W. Jones egy török ódát és Hafiz egyik ódáját egy Shakespeare-szonetthez hasonlította stb. Az ilyenfajta összehasonlításokban a nemzeti eszményképeknek megvolt a maguk szerepe. A kritikusok gondolkodását még mindig előítéletek tartották gúzsba kötve. Ampère írja, amint beszámol a vitáról, amelyet a költő Oelenschleggerrel folytatott: „Nous parlions des préjugés nationaux en littérature. Je lui disais, que notre dédain ou plutôt notre paresse, diminuait de jour en jour que nous commençons à connaître l'Allemagne, que le tour de Copenhague viendrait aussi”. (Beszéltünk az irodalomban fellelhető nacionalista előítéletekről. Mondtam neki, hogy Németországot megismervén, napról-napra csökken lenézésünk vagy inkább lustaságunk velük kapcsolatban, s hogy rá fog kerülni a sor Koppenhágára is.)³

Igen nagy szükség volt már arra, hogy ilyen optimizmussal lehessen az irodalomkritika területén uralkodó nacionalista előítéletek legyőzéséről beszélni. Napvilágot látott néha őszinte kritika is, amely elismeréssel szólt az idegen nemzeti jelleg nemes vonásairól, s elvetette a hazai közhelyek unalmas ismételtetését.⁴ Általában azonban a kritikus csak azt méltatja, amit igazán angolnak, franciának vagy németnek tart, s kiválónak csak saját nemzete eredményeit tekinti. Nagy meglepődést váltott ki, ha idegen író sikert aratott abban a műfajban, amely a kritikus szerint saját nemzetének monopóliuma volt.⁵ Ha a külföldi író művében nem lehetett kimutatni az eleve feltételezett

² J. J. AMPÈRE: *Littérature et Voyage*. Bruxelles 1834. 169—170.

³ I. m. 171—172.

⁴ „Az angol barbárság, a spanyol dagályosság, az olasz talmi csillogás, a német homályosság, a francia frivolság nem okoztak már ezek a kényelmesen ismételtetett közhelyek elég szembeszállást, megbántást, egymás ellen való felhasználást? Hosszú időn keresztül ez volt minden kritikának a rezüméje, egyik nép a másikat csak hátrányos oldaláról ismerte. Nem elég világos-e még előttünk, mennyire hiálavaló és gyerekes ez a veszekedés?” (EDGAR QUINET: *De l'unité des littératures modernes*. *Revue des deux mondes*, 1838. 291.)

„Általában el kell ismernünk ennek a francia kolóniának a francia nép jellegével közös jótulajdonságait, mint amilyen a finom tapintat, a bájos könnyedség, a csinos, tiszta forma, a praktikus életfilozófia, a hazai szokások és erkölcsök bensőséges megértése és a magasabb politikai és társadalmi érdekek majdnem minden téren való tekintetbevétele.” (Blätter für literarische Unterhaltung, 1836. 40. sz. 177.)

„Az elcsépelet közhelyek a franciák hiúságáról, felületességéről, könnyelműségéről mintha még az Úr 1813. 1814. vagy 1815. évében élénk . . .” (I. m. 10. 10. 1830. 283. sz. 1131—1132; RÜGE: *Französische Dichter und berliner Kritiker*.)

⁵ „Az újabb időkben legalábbis Goethe »Berlichingen«-éig és »Faust«-jáig, a »Blaubart«-ig és a »Prinz von Hessen-Homburg«-ig visszamenőleg semmi sem jelent meg, ami az összehasonlítást kiállaná, és költője egy francia! Ki hiszi ezt? Ki hiheti ezt? Úgy látszik, másképp forog a föld!”

A tény, hogy az író ellent tudott állni a franciáknak tulajdonított vesszőparipáknak, mint az okoskodás, spekulálás, egy többé-kevésbé kitalált szerelmi történet beillesztése, készítette a kritikust a következők írására: „Ezt a lemondást a franciától dupla

defektusokat, akkor ezt a kritikus saját nemzeti irodalmának javára könyvelte el.⁶ Az emberi kvalitások meglehetősen önkényes elképzelések szerint oszlottak meg a különböző nemzetek között.⁷

A XIX. század folyamán a kritika és az irodalomtörténet Észak- és Dél-Európa közötti romantikus megkülönböztetés varázsa alá került. Az ilyen módon kettéosztott Európa mint absztrakt szellem szerepelt. Ilyen általánosítások jöttek divatba, mint „la riante imagination du Midi” (Dél kacagó képzelőereje) és „la tristesse sublime du Nord” (Észak fenséges szomorúsága). Az összehasonlító irodalomtudományban germán génusz és római génusz („les deux génies qui se disputent l’Europe moderne”) versengett a modern Európáért. Victor Hugo kísérleteit, amelyekkel alakjainak belső lelki életét törekedett elmélyíteni, egy német kritikus a germán génusz befolyásának tulajdonította.⁸ Megtörténhetett volna, hogy a hagyományos nemzeti eszményképek beleolvadnak ezekbe a nemzetek felett álló fogalmakba, ám éppen az ellenkezője történt: a germán génuszt gyakran azonosították a német, a román génuszt pedig a francia nemzeti jelleggel, mivel Németország és Franciaország volt a két génusz megfelelő képviselője. Az irodalomkritikában és az irodalomtörténetben a nemzeti irodalmak kapcsolatai terén a nacionalizmus új formája kelt életre.

Ebből a nacionalizmusból nemzeti mítosz és nemzeti küldetéstudat fakadt. A legnagyobb tetszést az a monda aratta, amely, némi biológiai színezettel, Franciaországot Európa kulturális vérkeringésének szíveként állította be. Ez a szív magába fogadta mindannak a legjavát, amit a test részei adni tudtak, s új élettel telítve, gazdagon színezve adta vissza azt, amit kapott.⁹ Ez a gondolat összefüggött azzal a mélyen gyökerező történelmi látásmóddal,

értékűnek könyveljük el. Micsoda harcot kellett önmagával vívnia, mielőtt erre elhatározta magát vagy pedig milyen boldog s eddig még kevésbé franciásan organizált a belső világa, ha őt, mint a múzsa magasabb irányítása előtt a veszélyes szakadékon átvette.” (Blätter für literarische Unterhaltung. 1. 4. 1828. 76. sz. 302. és 2. 4. 1828. 77. sz. 305. referring to historical plays by L. Vitet.)

⁶ „Gotthold Ephraim Lessingnél nyoma sincs ennek (a német irodalom visszatérő hibáinak: B. C.). Ha van jellemvonás, amely megkülönbözteti őt követőitől, ez a határozott céltudatosság: műveinek szembeszökő jellegzetessége, honfitársai munkáival szemben, azoknak egyenes és gyakorlati beállítottsága. Szelleme, gondolatvilága izzig-vérig brit. Minden német közül legkevésbé német; mégis ő teremtette a német irodalmat és hazája bálványozza őt. Rendelkezik az angolok által leginkább csodált tulajdonságokkal, mivel nemzetünk történelme azt mutatja, hogy ezen tulajdonságokkal értük el nagyságunkat.” (The Edinburgh Review or Critical Journal, LXXXII. CLXVI. sz. 453.)

⁷ A The Monthly Review (1835. 261–276.) összehasonlítást tesz Lamartine Szentföldi Zarándoklata s egy angol pap ugyanezen témáról írt munkája között: „Az első igazi francia, önteltségében, érzelmességében, lelkesedésében és költőiségében, a másik éppen annyira angol szerénységében, józanságában és vallásos érzésében.”

⁸ Utalásképpen írja MORITZ RAPP német kritikus: „... nincs szükség nehézkes apriori konstrukciókra, hogy bebizonyítsuk, a francia történelmet XIV. Lajos óta állandó küzdelemnek nevezhetjük, amit a magát felszabadítani akaró germán szellem a román szellem ellen vívott.” „Így az is kézenfekvő, hogy az új francia romantika egy újabb lépés volt, amit a német szellem a román felé tett, s a két elem harca hozza meg a kiegyenlítődést a Franciaországnak osztláyrészlül jutott északi és déli nemzeti szellem között.” (Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, 1842. II. 581.) „Mi németek ennek ellenére különleges hálával tartozunk Victor Hugónak, mert ő a német szellemet saját hazájában, új oldaláról segített megismerni.” (I. m. 1842. II. 744.)

⁹ „Franciaország Európa szíve, magába fogadja az egész testből felé áramló vért és gazdagabban színeze, meglevenítve küldi vissza a testrészeknek.” (J. J. AMPÈRE i. m. 118.)

amely szerint a francia „civilizáció” joggal formálhat igényt az egyetemességre, így ebben az esetben az egyetemes és a nemzeti egyet jelenthetett. A francia nemzeti jelleg ilyen jellegű felfogása ellenére nagy francia kritikusok, mint pl. Fauriel és Ampère, igazi kozmopolita gondolkodásról tettek tanúságot. Kisebbségi francia kritikusok és irodalomtörténészek nem tudtak mindig ellenállni a kísértésnek, hogy Franciaországot az európai irodalom életadó középpontjaként helyezték előtérbe. „Il me semble que pour devenir européenne, toute pensée locale doit d'abord passer par la bouche de la France.”¹⁰ (Úgy gondolom, minden bárhonnan származó eszmének ahhoz, hogy európaivá váljon, át kell haladnia Franciaországon.) Francia költők úgy érezték, realizálni tudják azokat a feltételeket, amelyek más irodalmakban a megvalósításnak még csak a fele útján tartottak. Egy kritikus azt állította (az irodalomtörténettel szemben), hogy Franciaország az angol irodalom tanulmányozása során társának ismerte el Angliát az irodalmi élet modern közösségében.¹¹

Mindebből világosan látható, hogy ilyenfajta nacionalista megnyilatkozások pusztán változatai voltak annak az eszmének, amely szerint a francia „civilizáció” célul tűzte maga elé, hogy magához ragadja a vezető szerepet az emberiség alkotó törekvéseiben.

A német irodalomtörténetnek és irodalomkritikának is megvolt ebben a korban a maga mítosza és küldetéstudata. A német irodalom, egységes vélemény szerint, első volt mélységét tekintve: teljességgel tudatában volt a valóság és a történelem metafizikai eredetének, amelyből az erkölcsi világrend kinőtt. Ez a rend realizálódott — egy irodalomkritikus szerint — Bismarck Németországában, s ezt példázta az a történelmi tény, hogy Moltke tábornok, ahelyett, hogy megsemmisítette volna, foglyul ejtette a francia hadsereget.¹² Zolánál találjuk meg a nemzeti misszió és a politikai-katonai gyakorlat eme vegyülékének francia megfelelőjét, midőn azt állítja, hogy Franciaország visszacserezhetné Elzász-Lotaringiát, ha filozófiai, tudományos és művészi tevékenysége alapjául a naturalizmust tenné meg.¹³

A nemzeti mítoszok és a küldetéstudat a nemzeti élet és irodalom romantikus felfogásából fakadtak. E felfogás értelmében minden nemzet rendelkezett

¹⁰ J. DEMOGEOT: *Histoire des littératures étrangères, considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature française*. Paris 1880. *Littératures Méridionales*, III. A szerző *Histoire de la littérature française* (1851.) c. művéből idéz.

¹¹ „De Franciaország feladata az irodalom területén egyáltalában nem ért még véget. Európa északi része új világ volt, amelyet meg kellett ismernie, ítéletet kellett róla alkotnia s asszimilálnia kellett ezt a világot. Itt volt az ideje, hogy a latin szellem ragyogó igája ellen lázadó régi szász szellem része legyen a modern közösségnek. Amit a régi Róma fegyverrel ért el, a pápaság pedig hit útján, azt Franciaországnak harmadször az értelem szabad tekintélye által kellett véghezvinnie. Anglia volt az első állomás, ez a valójában már oly régóta francia Germánia; tanulmányozása, az egyetemes nyelvre való lefordítása a XVIII. sz. munkája volt.” (DEMOGEOT i. m. *Littératures Septentrionales*, 1—2.)

¹² MORITZ CARRIÈRE: *Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit*. 3. Aufl., 1886. (first published 1873.) V. 716—717. c. művében így kiált fel az 1870—71-es német győzelemre utalva: „... ez istenítélet. Itt szellemi hatalmak működtek, ez az erkölcsi világrend győzelme!” „... Moltke... aki háromszor is oly ragyogó győzelmet aratott, amikor Metznel, Sedannál, Párizsnál az emb. riesség eszméjéhez híven az ellenséges sereget foglyul ejtette és így hirdette a szellem uralmának korában a szellem felsőbbbségét. Mellettük állt ellenben az öreg Kant a maga kategorikus imperatívuszával; a köteletségérzet elevenen élt a német hadseregben. És így élt a jog az erőben és az erő a jogban. Istén történelmi élményünké vált...”

¹³ E. ZOLA: *Le roman expérimental*. Paris 1880. 105.

eredeti irodalommal. Ennek az irodalomnak és más irodalmakhoz való kapcsolatainak a történetében végtelen hosszú időn át váltakozott a bűszke függetlenség és a szolgáló utánzás, és ezzel összefüggésben a kezdeti primitív irodalom gyorsabb vagy lassúbb ütemben magasan fejlett irodalmi formákat ért el. A modern időkben egyre érettebbé vált a különböző irodalmak öntudata, vagyis valódi nemzeti irodalomként érték el jelenlegi állapotukat. Mindezek az irodalmak alkotják együttesen az emberi nem irodalmát, amelyben az emberiség lényege fejlődik ki.

A XIX. század első felében a nemzeti irodalomnak ilyen felfogása erősen befolyásolta a nyugati irodalomtörténetet és irodalomkritikát az irodalmak közötti kapcsolatokat illetően. E felfogás nyomán új relációk keletkeztek kozmopolitizmus és nacionalizmus között az összehasonlító irodalomtudomány területén. Egyrészt a „kozmpolitizmus” kifejezés jött használatba annak kifejezésére, hogy valamely irodalom magáévá tesz valamely nemzetközi irodalmi módszert, stílust. A jelenség okot adott arra a gyanúra, hogy ilyenfajta kozmopolitizmus könnyen veszélyeztethetné a szóban forgó irodalom eredetiségét. Mivel pedig az „eredeti” és a „nemzeti” képzele szorosan összekapcsolódott, az összehasonlító irodalomtudomány — nemzeti szempontból — valóban elidegenítő erőként hathatott. Másrészt azonban a kozmopolita érdeklődésű történészeknek és kritikusoknak gondolniuk kellett arra, hogy az idegen irodalom, amellyel foglalkoznak, szintén éli a saját életét. Ez a szellemi magatartás finom és biztos tudással ismerte fel az irodalmak közötti különbségeket és hasonlóságokat. A kozmopolitizmus az idegen irodalomban még a nemzeti irodalom továbbfejlesztésének eszközét is látta, de ugyanakkor célul tűzte ki maga elé a nyugati irodalom tökéletesítését is.¹⁴ Az irodalomtörténészek állásfoglalását fejezi ki az összehasonlító irodalomtudománnyal szemben Ampère, amikor így ír: „Nous la ferons, cette étude comparative, sans laquelle l'histoire littéraire n'est pas complète: et si, dans la suite des rapprochements où elle nous engagera, nous trouvons qu'une littérature étrangère l'emporte sur nous en quelque point, nous reconnaitrons, nous proclamerons équitablement cet avantage: nous sommes trop riche en gloire pour être tentés de celle personne, nous sommes trop fiers pour ne pas être justes.” (Foglalkozunk a komparatista tanulmányokkal, amelyek nélkül az irodalomtörténet nem teljes: és

¹⁴ „Azt kérem azonban, hogy amiért az ázsiai írásműveket dicsérem, ne gondolják, hogy kisebbiteni akarom a görög és a latin költeményeket, amelyek méltán vívták ki minden kor csodálatát; de úgy kell vélekednem, a mi európai költésztünk túl soká megmaradt ugyanazon képek ismételtetésénél és túl hosszú ideje hivatkozik ugyanazokra a forrásokra. Évek óta próbálom tudatosítani a következő igazságot: ha Ázsiának könyvtárainkban elhelyezett legfontosabb irodalmi termékeit a szokásos magyarázó jegyzetekkel és illusztrációkkal kinyomtatnák, ha nagy szemináriumainkban a keleti népek nyelveit tanítanák — ahol minden tudományágat a tökéletességig tanítanak, — új és tág tér nyílna a gondolkodás számára; mélyebb betekintést nyernénk az emberi szellem történetébe; egész sor új képzetnek és hasonlóságnak jutnánk birtokába és sok kitűnő alkotás kerülne napvilágra, amit a jövő tudósai magyarázhatnak s a jövőendő költők utánözhatnak.” (SIR WILLIAM JONES: Works. London 1799. IV. An essay on the poetry of the eastern nations, 547—548.)

Jones nem egyszer hangoztatja, hogy az ázsiai irodalom tanulmányozása akkora hatást tenne az európai irodalomra, mint amekkora hatást tett Európa irodalmára a reneszánsz korában. — „Ki tudja kiszámítani, milyen eredményt képes elérni, a történelemben még nem ismert ötletet, típusokat tud produkálni az egyetlen egészzé egyesült földrész gyors áttekintése, a formák, a tradíciók gyors kicserélése és ez a páratlan, az emberi nem számára osztályrészül jutott szellem?” (EDGAR QUINET: De l'unité des littératures modernes. Revue des deux mondes, 1839. 293.)

ha majd az összehasonlítás során kialakuló párhuzamba állítások következményeként úgy találjuk, hogy egy bizonyos ponton egy idegen irodalom megelőz minket, akkor ezt el fogjuk ismerni, méltányosnak fogjuk tartani, és hirdetni fogjuk: túlságosan el vagyunk telve saját dicsőségünkkel, ezért nem csábít a másé, túlságosan büszkék vagyunk ahhoz, hogy igazságosak lehessünk.)

Nem kizárólag a nemzeti irodalom eszméje játszott fontos szerepet az összehasonlító irodalomtudomány, a kozmopolitizmus és a nacionalizmus közötti kapcsolatok fejlődésében. A két egymással kölcsönhatásban álló fogalom, a fejlődés és a törvény, mint a természetnek — beleértve az emberi természetet is — alapvető és szabályozó elve, szintén hatást gyakorolt az irodalomkritikára és az irodalomtörténetre. Ezek a fogalmak befolyásolták az irodalomelméletet is. Az összehasonlító irodalomtudományt tekintették alkalmas eszköznek arra, hogy bemutassa, ábrázolja azt a hatást, amelyet a társadalmi és a metafizikai törvények az irodalom fejlődésére gyakoroltak. Ennek a tudománynak a segítségével napfényre kerülhettek olyan univerzális feltételek, amelyek az általános irodalmi formáknak és műfajoknak alapját alkották.

Az összehasonlító irodalomtudománynak, hogy ezt a célt szolgálhassa, az irodalom széles körű tanulmányozásává kellett válnia, akár fejlődélméleti alapon, akár másként. Könnyen megérthető, hogy az irodalomtörténészekben, akik valamennyire is ismerték a nyugati és keleti irodalmakat, földerengtetett a sejtelem, hogy az irodalom fejlődését általános törvények irányítják. Ampère, a kozmopolita Fauriel hatására így kiáltott fel 1830-ban: „L'âge où nous vivons, messieurs, travaille à une grande oeuvre: il a entrepris de comprendre, de refaire les siècles: chacun a sa tâche à remplir, petite, ou grande, dans cette entre prise immense qui doit s'accomplir par une foule de travaux partiels. Les uns cherchent dans les crises de la vie des peuples, dans les conquêtes, dans les révolutions, les lois qui gouvernent les destinées de la civilisation. D'autres s'attachent à en suivre les développements, dans les religions, dans la philosophie, dans les sciences, dans la législation, dans les arts, dans la littérature.” (A mi korunk, uraim, nagy feladaton dolgozik: célja, hogy megértse, hogy újjáteremtse a századokat: mindenkinek megvan a maga kisebb vagy nagyobb kötelessége ebben a hatalmas vállalkozásban, amely sok kis részfeladat elvégzése által fog megvalósulni. Vannak, akik a népek életének nagy fordulataiban, a hódításokban, a forradalmakban keresik a civilizáció sorsát irányító törvényeket. Mások megint e törvények fejlődését a vallásokban, a filozófiában, a tudományokban, a jogalkotásban, a művészetben, az irodalomban próbálják nyomon követni.)¹⁵

A XIX. század folyamán számos irodalomtörténész részéről történt utalás arra, hogy az irodalom fejlődését általános törvények viszik előre. Voltak történészek, akik filozófiai szempontot vettek kiindulási alapul és az irodalomtörténetet egy eszme megvalósulási formájának tekintették. 1870 körül pl. a dán Brandes, a lehangoltság által indíttatva, amely őt az akkori dán irodalom szomorú állapota miatt töltötte el, jól ismert könyvét a XIX. század főbb irodalmi mozgalmairól az irodalom fejlődésének dialektikus fel fogására alapozta. Az egyetemes fejlődéstörvények létezése és a fejlődésnek, mint az eszmék megvalósulási formájának léte, magával hozta, hogy a nemzeti irodalmak is belekapcsolódtak a civilizáció egyetemes folyamatába, ami

¹⁵ J. J. AMPÈRE: *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*. Paris 1867. I. 10.

azt jelentette, hogy létrejöttük körülményei lehettek azonosak is. Következésképpen az összehasonlító irodalomtudomány egy új aspektusa került éles megvilágításba: két különböző nemzetiségű irodalmi alkotást analógiai szempontok szerint hasonlítottak össze, hogy mindkettő minőségét meg tudják állapítani. Ampère tanulmányában, melyre fentebb hivatkoztam, rámutatott az összehasonlító irodalomtudomány kiterjesztésére: „... bornerons-nous l'étude des rapports de notre littérature avec les autres littératures à cette action mutuelle que je viens de signaler? Non messieurs, outre les rapports d'influence, il y a les rapports de comparaison”, „... qu'importe à la philosophie de l'art que deux littératures ne soient point entrées en contact, pourvu que, dans un point où sous une face quelconque de leur développement, elles donnent lieu à un rapprochement ou à un contraste fondés”. (... korlátozzuk-e irodalmunk más irodalmakkal való kapcsolatának tanulmányozását arra a kölcsönös hatásra, amire az előbb hívtam fel a figyelmet? Nem uraim, nemcsak hatás, befolyás létezik, hanem összehasonlítás is ... ami a művészet filozófiáját illeti, nem fontos, hogy két irodalom között egyáltalában nem jött létre kapcsolat, feltéve, ha egy bizonyos pontban vagy fejlődésüknek valamely fázisában közeledést vagy ellentétet tudnak felmutatni.)¹⁶

Az ázsiai irodalom tanulmányozása is hasonló irányba mutatott. Lehetetlenné vált a nyugati és keleti irodalmi formák minden hasonlóságát kölcsönhatásra vagy az egész irodalom feltételezett ázsiai eredetére visszavezetni. William Jones, Friedrich Schlegel és más orientalisták összehasonlításai szükségképpen az analógia termékenyebb eszméjéhez vezetnek. Az ázsiai irodalmak tanulmányozása szintén az egyetemességre törekvő irodalomfelfogást igazolta. Kétségtelenül ez sokkal inkább csak lehetőség volt, mint a felfogás megvalósulása az irodalomkritikában és irodalomtörténetben. Az a modern követelmény, hogy csak akkor írhatunk és beszélhetünk az irodalom lényegéről, ha befoglaljuk a keleti irodalmat is, ez sokban közös a XVIII. századi és XIX. század eleji orientalisták első kísérleteivel, akik a keleti és nyugati irodalmak között fennálló hasonlóságok és különbségek problémáival birkóztak.

Nyilvánvaló, hogy a romantikus kor irodalomtörténészeinek és kritikusainak ragyogó elképzeléseik lehettek az összehasonlító irodalomtudományról az ebben az esetben megkívánt ismeretek és kidolgozott kritikai módszerek hiánya miatt. Ez a hiány olyan kritikai irodalmat hozott létre, amely csak vázlatokban tekintette át az irodalom hatalmas területeit és jelenségeit. A romantikus gondolkodásmód elsőpró ereje a XVIII. századi kritika zártságát gyakran helyettesítette olyan eszmékkel, amelyeknek hangja elveszett a jövő végtelenségében vagy bizonytalanul ragyogó képeiben. Mindennek ellenére kritikai értékelésüknek voltak nagyszerű mozzanataik, nélkülöztek azonban az utána következőknek ellentmondást nem tűrő attitűdjét és elhatározó erejét. A pozitivisták kritika az összehasonlító irodalomtudománynak szilárd formát kölcsönözött. Ebben a folyamatban a kozmopolita gondolat volt aktív, amely a szociológia, a pszichológia és a biológia segítségével konkrét formát próbált adni az irodalom általános fejlődése eszméjének. A nacionalizmus ebben a folyamatban úgy jelentkezett, hogy a nemzeti génusz eszméjét megsokszorozta a feltételezett faji vonásokkal és a környezet alakító képességeivel.

¹⁶ I. m. 119. és 120.

Értekezésünk konklúziója a következő:

A nacionalizmusnak az összehasonlító irodalomtudományra gyakorolt hatása 1880 előtt negatív értelemben jelentkezett, attól tartottak, hogy az összehasonlító tanulmányok megsérthetik a nemzeti irodalmat. Következésképpen igyekeztek kedvében járni az irodalomtörténeti jelenségek nemzeti elemeinek, amelyek az összehasonlító tanulmányok tárgyát képezték. Ilyenformán a nacionalizmus végül is hozzájárult az összehasonlító irodalomtudomány fontos funkciójának fejlődéséhez, nevezetesen, hogy összehasonlítás segítségével megmutassa az irodalmi szöveg sajátos karakterét. Mivel ezt a sajátosságot részben a nacionalista jelleg determinálja, az összehasonlító irodalmat nem lehet kizárólag a kozmopolita tradíció körébe sorolni.

1880 előtt a kozmopolitizmusnak az összehasonlító irodalomtudományra tett hatása az összehasonlító módszer finomabb alkalmazásának tűnik, ami az ismeretek bizonyos növekedésének és az idegen irodalomtól való fokozottabb elkülönülésnek a következménye. Eleinte szembeszökő hasonlóságok alapján egyszerűen egymás mellé helyezték a tényeket, a módszer később különböző hatásokat analizisvé fejlődött. Mindazonáltal csekély figyelmet fordítottak az egyedi szövegekre. A nemzeti irodalmakat, amelyekről feltételezték, hogy jól körülírt kis egységek, történelmi kapcsolataikban szemlélték. Ám a nemzetközi irodalom területén új orientáció szimptomái is jelentkeztek. Bizonyos ideák bukkantak fel, amelyek új perspektívákat nyitottak az összehasonlító irodalomtudomány előtt. Lehetségessé vált két vagy több irodalom között fennálló hasonlóságot vagy különbözőséget a rokonság és a hatás szempontjaitól eltérő módon is tanulmányozni. Az analóg helyzetek tanulmányozásának lehetősége is felderengett. Bizonyos fokig összefüggésben volt ez a világirodalom eszméjének bővülésével földrajzi, történeti és elvi értelemben, ami ugyanebben az időben következett be.

Földrajzilag: irodalmon az összes civilizált nép irodalmát értették.

Történetileg: ezeknek az irodalmaknak történetét úgy fogták fel, mint egyetlen progresszív fejlődés különféle megnyilvánulási formáit, használjuk bár a fejlődést akár idealista, akár evolúciós-naturalista értelemben.

Elméletileg: az ázsiai irodalmak tanulmányozása arra a végeredményre jutott, hogy a keleti és nyugati irodalom együtt alkot egyetlen nagy, szilárd szerkezetet.¹⁷

Végül meg kell mondanom, hogy ez a koncepció magában rejtette azt a megállapítást, amelynek csak sokkal később adtak hangot, ti. hogy minden, az irodalom igazi természetébe való behatolási kísérletnek kudarcot kell valania, ha nem veszi tekintetbe a keleti irodalmakat.

(Fordította: Szabó Ákosné)

¹⁷ . . . így mindinkább azon kellene fáradoznunk, hogy minden művelt nép irodalmát mint folyamatos fejlődést és mint egyetlen, szorosan összefüggő épületet és alkotást mint egyetlen nagy egészet tudjuk szemlélni . . . (FR. SCHLEGEL: Ueber die Sprache und Weisheit der Indier. Sämtliche Werke. Wien 1846. VIII. 381.)

A nacionalizmus és a kozmopolitizmus hatása az összehasonlító irodalomra 1880-tól a második világháború utáni időkig

Napjainkban a nacionalizmus szónak bizonyára rossz hangzása van a nyugati világ nagy részében, amint a „kozmpolitizmus” is „rossz” szó volt még húsz évvel ezelőtt, tőlünk nem is távol fekvő, totalitárius uralom alatt levő területeken, s még most is rossznak tartják egyes országokban. Hajlamosak vagyunk a nacionalizmust századunk két világkatasztrófájával, a kisebb-ségek üldözésével és a fajirtással asszociálni, ami így igen durván leegyszerűsített feltételezés lehet csak. Ezekért a jelenségekért sokkal inkább felelős a politikai fanatizmus és az emberi gyarlóság általában, mint a nacionalizmus önmagában, mert a nacionalizmus egyaránt dicsekedhet felelőtlen és felelősségteljes vezetőkkel. A nacionalizmus mindenesetre a jelenkori történelem legszomorúbb oldalaira írta fel nevét, ezáltal törölhetetlen jegyet visel homlokán.

A nacionalizmus ugyanakkor a mienkhez hasonló társaságok körében a „jó” szavak közé tartozik. Mi nem lennénk itt, ha nem lennénk „világpolgárok”. Ne értsenek tehát félre, ha figyelmeztetem Önöket: ne hagyják, hogy ítéletüket alaptalanul befolyásolja egy kifejezés pejoratív hangzása vagy egy másiknak kellemes, megnyerő csengése. Sajnálatos, hogy az angol „nacionalizmus” főnév — érzésünk szerint — sokkal közelebb áll a becsmérítő „nacionalista” melléknévhez, mint a „nemzeti” szóhoz, amelynek sokkal kellemesebb, de legalábbis semleges hangzása van. Ne cinkeljük meg tehát kockánkat: olyan elfogulatlanul gondoljunk mindkét fogalomra, ahogyan csak tudunk, privát érzelmeinkre való tekintet nélkül.

A tudós számos problémával találja magát szemben, amikor választania kell, hogy nemzeti (inkább, mint nacionalista) vagy kozmopolita beállítottsággal közeledjék-e az irodalomhoz. Az első esetben szembe kell néznie a tényvel, hogy elsősorban saját anyanyelvének, saját hazájának irodalmában köteles otthonosan mozogni, eltekintve az azzal együtt járó érzelmi hűségtől, ragaszkodástól. Az érzelmi tényező természetesen egy idegen irodalomra is irányulhat, ebben az esetben azonban a mértéken felüli tetszés éppoly gyanús, mint az ellenszenv. A kozmopolitizmus aligha válik szenvedéllyé, mint ahogy a nacionalizmus válhat, manapság benne van a levegőben, és a vele kapcsolatos vágyálmok túlságosan normatív nézetekhez vezethetnek pl. a nyugati irodalommal és tudománnyal kapcsolatban.

Corstius professzor teljes joggal figyelmeztet, vigyázzunk, nehogy a „verseny” szónak politikai és gazdasági jelentése áttevődjék az összehasonlító irodalomtudomány területére. Ennek ellenére a történésznek, aki inkább az igazsághoz, mint vágyaihoz ragaszkodik, el kell ismernie, hogy magasabb

értelemben az angol és a francia nyelv és irodalom valóban versenyzett a XVIII. század közepén a német értelmiség szelleméért, szívéért, nyelvéért és tolláért, éppen úgy, mint ahogy az amerikai és francia nyelv és irodalom ma bizonyos mértékben versenyez a német, sőt francia ifjúság gondolatvilágáért, szívéért, nyelvéért és tolláért. Nagyon gyanakvóvá váltunk a „nemzeti jelleggel” szemben, ez a kifejezés igen sok veszélyes ostobaságnak lett a hordozója. Mégis hogyan hunyhatnánk be szemünket a tény előtt, hogy különböző országoknak különböző domináns értékei vannak, akár politikai, gazdasági, vallási vagy irodalmi téren, még egyes társadalmi helyzetük és koruk szempontjából összehasonlítható csoportokon belül is. Politikailag, gazdaságilag és érzelmileg sok tudós magáévá teszi a kontinentális unió, a világszolidaritás eszméjét, de nekünk, akik az irodalmat szeretjük, kedves a különbözőség, mi ragaszkodunk azokhoz a jelentés- és kifejezésbeli árnyalatokhoz, amelyeket elnyelnének a nemzet-en-felüli normák és szintézisek (ahogyan a nemzeti szintéziseknél már be is következett). Teljesen gyanú felett álló tanúk, mint pl. H. Hesse és E. Auerbach már nyugtalanságuknak adtak hangot a világ lehetséges vagy csak feltehető kulturális szabványosítása miatt.

Végül tudomásul kell vennünk, hogy bizonyos, mélyen a hazai talajban gyökerező irodalmi formák, témák és mozgalmak (mint pl. a francia klasszicizmus) sohasem válnak be teljesen külföldön, vagy ha igen, akkor is megtartják jelentős nemzeti megkülönböztető jellegüket. Kutatásainkat az 1880 utáni Németországra és Franciaországra korlátozva, nemcsak arról a mély benyomást keltő párhuzamosságról számolhatunk be, ami a két országban 1900 táján a realizmus, naturalizmus, impresszionizmus és szimbolizmus egymásutánisága, ill. egymás mellett élése között fennáll, hanem arról is, amit a XX. század más irányzatain és formáin (kutató regény, szimfónia-regény) láthatunk, vagyis olyan szembeszökő különbözőségekről vagy szakadékokról (pl. expresszionizmus), amelyeket csak rózsaszínű szemüvegen át nézve lehet egyéni variációknak tekinteni. Valójában ezek a különbözőségek a nemzeti vagy regionális kulturális rendszer lényegében rejlenek.

Mindezt mint alapvető előzményt, kiindulópontként figyelembe kell vennünk, nehogy az a vád érjen bennünket, hogy e kongresszus mottójának az elvarázsolt királyfi meséjét tettük meg, álruhában, mikor kozmopolitizmusról és nacionalizmusról beszéltünk. Miután eljátszottam az „advocatus diaboli” szerepét, nekilátok a cseppet sem irigylésre méltó munkának, hogy megrajzoljam az utolsó 80 év nemzeti és kozmopolita motívumait az összehasonlító irodalomtudomány területén. Ennek a társaságnak (A.I.L.C.) nem lehet sürgősebb feladata, mint hogy — esetleg az UNESCO segítségével — támogassa tudományszakunk alapos történetének megírását és kiadását. Ez a mű elismerné munkaterületünk úttörőinek derekas munkáját, De Sanctistól Grafon, Erich Schmidten, Rod-on, Monnier-n, Brandes-on, Posnetten, Moch-on, Texte-en, Brunetière-en, Betzen, Veszelovszkijon, Crocéen, Baldenspergeren, Farinellin, Woodberryn, Babitten, Chandleren, Walzelen, Petersenen, Zsirmunszkijon át Hankissig, Van Tieghemig, Folkierskiig, Carréig és Poggioliig, hogy csak párat említsek, akik nincsenek már közöttünk.

Az összehasonlító irodalom türelmes, fejlődéstörténeti megközelítése segíthet abban, hogy inkább ésszerű, mint érzelmi alapon megmagyarázzon néhány, bennünket gyöttrő nehézséget, és olyan egészséges perspektívát, adjon amelyből áttelntve nehézségeinket, talán meg is oldhatjuk őket. Gondoljunk arra, hogy mi leszünk a holnap történelme! Mindebből eddig csak egy maroknyi

vázlatos áttekintés van a birtokunkban, s ezt csupán még egygyel szándékozom ma megtoldani.

Az összehasonlító irodalomtudományban a kozmopolita szellem fejlődését a XIX. század utolsó húsz évében az európai irodalom fogalmának az előrehaladásán mérhetjük. Az 1870-es és 1880-as években G. Brandes által felvetett „nagy európai irodalmi áramlatok” gondolatát figyelemre méltó határozottsággal és ízléssel vitte tovább Brunetiere és Texte az 1890-es években. Texte 1893-ban írt *L'histoire comparée des littératures* c. esszéje kevés változtatással megjelent Brandes könyvében, annak legkiemelkedőbb darabjaként e sokatmondó címen: *Études de littérature européenne* (1898). Posnett 1886-os tanulmányára támaszkodik, amely alapvetően példázza a biológiai, etnológiai és szociológiai tények alkalmazását a Corstius professzor által említett egyetemes irodalomtörténet megírásánál. Texte állítása szerint összehasonlító irodalomtudomány nem lehetett sem a görögöknél, akik csak saját mértéküket ismerték, sem a rómaiaknál, akik az irodalomban a görög mércét fogadták el, de nem vethette meg lábát a vallásilag (katolikus), nyelvileg (latin) és politikailag (Római Birodalom) egységes középkorban sem: meg kellett várnia az öntudatos nemzeti irodalom kialakulását (mint ahogy a XVI. században Du Bellay-vel és Éstienne-nel), hogy összehasonlításokat lehessen tenni. Nem virágozhatott a francia irodalom aranykorában, ahol az antikvitás ismét abszolút mércéként uralkodott, és nem fejlődhetett egy nemzet saját kultúrája történelmi-kritikai, relativista, nemzeti szemléletének hiányában. Montesquieu, Herder és a romantika alapvető tételei a Posnett által oly nagyra tartott fejlődéelmélettel (Darwin, Spencer) és az akkor virágjában levő historizmussal kiegészítve, kiteljesednek Texte szintézisében. Texte szerint, miután maga Franciaország lett az irodalmi ízlés mércéje Európában, összehasonlító irodalom nem keletkezhetett Franciaországban, csupán Franciaország ellen. Texte ostorozza honfitársait kulturális téren tanúsított önhiatusuk miatt,¹ és az egekig magasztalja Herder széles látókörű irodalmi felfogását, szembeállítva Voltaire, sőt Diderot dogmatikus és korlátolt irodalomkritikájával. Hangoztatja, hogy „feltétlenül szükséges valamely modern irodalmat tanulmányozni és azt behelyezni az európai miliőbe” (14.), és beszél „egy eszményi irodalomról, amelynek eljövételét remélhetjük — vagy félhetünk attól — s ez az irodalom már nem lesz speciálisan angol vagy német... hanem egyszerűen európai” (12.). Texte korszakokra és nemzetekre vonatkozó irodalomtörténet megírását sürgeti (20.), nemcsak azt a napot várja, amikor „politikai határokon — ha lesznek még olyanok — átnyúló, láthatatlan kuszaszálak kötik majd egymáshoz a népeket és megteremtik majd, mint egykor

¹ Két hatalmas szövetségeshez fordul segítségért: La Bruyère-hez és Sainte Beuve-höz. LA BRUYÈRE mondja a Des jugements-ban: „La prévention du pays... jointe à l'orgueil de la nation, nous fait oublier que la raison est de tous les climats, et que l'on pense juste partout où il y a des hommes. Nous n'aimerions pas à être traités ainsi de ceux que nous appelons barbares; et, s'il y en a en nous quelque barbarie, elle consiste à être épouvantés de voir d'autres peuples raisonner comme nous.” (Hazánkkal szembeni elfogultság... együtt a nemzeti büszkeséggel, elfeledteti velünk, hogy az értelem mindennek számára az éltető szellemi légkör és a gondolkodás mindenütt lehet helyes, ahol ember él. Nem szeretnénk, ha így vélekednének rólunk azok, akiket mi barbároknak nevezünk; és ha van is bennünk valamennyi barbárság, az abban áll, hogy megdöbbenünk látván más népeket ugyanúgy gondolkodni, mint azt mi magunk tesszük.) SAINTE BEUVE: „Les Français aiment à apprendre ce qu'ils savent.” (A franciák szeretik megtanulni azt, amit tudnak.)

a középkorban Európa kollektív lelkiületét” (13.), hanem még ezt az állapotot is átmenetinek tekinti: „Talán nem túlzás azt mondani, hogy egyszer majd annak, aki irodalomtörténettel foglalkozik, nemzetközi szelleműnek kell lennie. Pillanatnyilag arra kell törekednünk, mint ahogy Mme de Staël megfogalmazta, hogy a mi kis szűk Európánkban legalábbis »európai gondolkodásunk« legyen.” (23.) Texte követelése és jóslata sok kortárs francia és nem francia szemében bizonyára vad és talán veszedelmes utópiának tűnt: ma már ezek — elméletben — majdnem közhelyek, gyakorlatban pedig, néhány majdnem végzetes kudarcon túl, a legjobb úton haladunk a megvalósulás felé.

Texte gondolatainak látszólagos merészsége ellenére azt fejezte ki, ami már benne volt a szellemi köztudatban. André Hallays kijelentette a *Revue de Paris* 1835. febr. 15-i számában (891.): „Ne törődjünk a nemzeti előítéletekkel. A művészetben, az irodalomban a hazafiság: nonsense. Ne kérdezzük, északiak-e, avagy déliek azok az írók, akiknek műve bennünket megindulásra késztet. Megindítanak minket — és ez elég.” Virgile Rossel, vendéglátó országunk fia leszögezte: „Irodalmilag léteznek az Európai Egyesült Államok.”² Brunetière Texte-tel, hajdani tanítványával együtt szidta honfitársait, mert hiányzik belőlük az idegen nyelv elsajátítása iránti érdeklődés s mert irodalmilag nacionalisták: üdvözölte az európai élet standardizálását, s némileg elhamarkodva megjósolta: „Az angol, francia, német és olasz elnevezés nemsokára csak politikai csoportosulást fog jelenteni. A különbözőségek egyéniek lesznek.”³

Érdekes megjegyezni, hogy Brunetière, miközben így hadakozik Taine és tanítványai ellen, szükségesnek tartotta honfitársai (és a maga) számára elfogadhatóvá tenni ezt a fejlődési elméletet annak kiemelésével, hogy az újabb irodalmi hatások (Ibsen, Tolsztoj) a francia irodalom irányával párhuzamosan a társadalmon belül az emberi funkciót hangsúlyozták és nem az individuumot mint önmagában való célt; ezzel mintha azt mondta volna: „Ezek a külföldiek valójában nem idegenek, többé-kevésbé olyanok, mint mi” — ez legjobb esetben is nacionalista érvelés. Texte-hez hasonlóan Brunetière is figyelmeztette hazájának polgárait, hogy Franciaország több hasznot húzhat az idegen irodalomból, mint bármely más európai ország, „ha csak meg tudjuk az útján tartani” (229.), — vagyis amíg megfelel Brunetière és Franciaország humanisztikus meggyőződésének. Brunetière-t sajnálattal tölti el, hogy az olasz, angol és német irodalom túlzott mértékben törekszik „egyéni eredetiségre” és „szellemi függetlenségre”. (302., 303.)

Négy évvel később, a XIX. század utolsó hónapjában Brunetière, hogy téziseit alátámassza, elkészítette a kor fő irányvonalainak inkább felelevenítő jellegű, mint alapos áttekintését (különös tekintettel Angliára és Franciaországra, némi figyelmet azonban Olaszországnak is szentelt, sőt Németországnak és Oroszországnak is).⁴ Ebben már óvatos hangokat üt meg. Elismeri, hogy „a nemzeti génusz létezése elválaszthatatlan... az irodalom létezésétől”. (288., 289.) Nézetét, bár nem minden skrupulus nélkül, Texte is osztotta.

² *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*. Paris 1897. 2.

³ A *Le cosmopolitisme et la littérature nationale* c. cikkben, *Revue des Deux Mondes*, CXXXI. (October 1, 1895.) 626. Újra kiadva BRUNETIÈRE: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. Sixième Série, Paris 1899. 298.

⁴ *La littérature européenne au XIX^e siècle*. *Revue des Deux Mondes*, CLVI. (December 1. 1899.) 638–686. Újra kiadva az *Études Critiques*-ben, Septième Série, Paris 1903. 223–296.

Felfogása szerint a XIX. század nemcsak a kozmopolitizmus, hanem az irodalmi nacionalizmus virágzásának is tanúja volt, amelyet hasonlóképpen kritizál, mint 30 évvel később Farinelli tette a *Mélanges Baldensperger I c.* kötetben (1930. 271—290.) 'Ő azonban heves és talán naiv módon idealista a jövőt illetően: „A kozmopolitizmus . . . az egyes irodalmakból csak a legjobbat, a legeredetibbet, a legtisztábbat fogja átvenni.”⁵ (287.)

A XX. század első fele kegyetlen csalódást okozott volna Texte-nek és Brunetière-nek. Nem mintha az 1890-es években az irodalomtudomány területén a kozmopolita eszméké lett volna a vezető szerep: az 1890-es évek derekán Lemaître, Faguet, Barine és Hallays részvételével zajló vita az ellenkezőjét tanúsítja. De Texte-nek, Franciaország első összehasonlító irodalmi tanszéke (Lyon, 1896) vezetőjének lángoló hite, az ő Brunetière-nek dedikált „oeuvre magistrale”-ja (*Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895.), Farinelli és Betz előadásai, az utóbbi bibliográfiája és egyéb írásai, az első összehasonlító irodalmi tanszék létesítése az Egyesült Államokban (Columbia, 1899), Toldo, Pietri, de Boney, Maigron, Jusserand stb.⁶ alapvető összehasonlító irodalmi kutatásai . . . a jó ügy mind e bimbójának virágbaborulása többet ígért, mint amennyit a XX. század aratása képes volt betakarítani. Farinelli, Van Tieghem, Hazard, Praz, Curtius, Strich, Auerbach és Welles európai vagy fél-európai szintézisei kiemelkedően, magányosan ragyognak egy olyan korban, amely két kataklizmával felérő világháborúval majdnem összeűzta a kozmopolitizmust, a nacionalizmus pedig ebben a korban olyan sovínizmussá fajult, amelyet a XVIII., sőt még a hazafiságra erősen hajló XIX. század is mint barbárságot utasított volna vissza (ezt valójában meg is tette).

Nem áll annyi idő rendelkezésünkre, hogy türelmesen és folyamatosan — ahogyan kellene — végigkísérjük a XX. század fejlődését, a kozmopolitizmus biztató felbukkanásait az első és harmadik évtizedben, amelyeket azután a második, negyedik és ötödik évtized első felében a háborúk könnye, verejtéke, vére és diktatúrája eltörölni látszott, a kozmopolitizmus (és a mi diszciplínánk) új aranykorának ígéretét az ötödik évtized második felében, ennek az aranykornak közeledtét a hatodikban és — reméljük — bekövetkezését a hetedikben. Ehelyett kíséreljük meg madártávlatból áttekinteni a XX. század összességét történelmi gyökereivel egyetemben.

Nagy vonalakban azt mondhatjuk, hogy két tradíció vezeti be az összehasonlító irodalmat a XIX. századba. Az emberiség kozmopolita látásmódja, amelyet a Felvilágosodás racionalista szárnya támogatott. Azt hangsúlyozta, ami az emberiség (nemcsak a nyugati emberiség) közös tulajdona volt (Voltaire, Lessing). A történelem nemzeti szempontból való megközelítése, amely szintén a Felvilágosodásból indult ki, de amit később a romantika vitt előbbre, többé-kevésbé azt az egyetlen alakzatot keresi, amit a kultúrák környezetükkel való összefüggésben formáltak ki (Montesquieu, Herder). A kozmopolita aspektus a normatív — a nemzeti a relatív vonást hangsúlyozta.⁷

⁵ PAUL VAN TIEGHEM: *La littérature comparée*. Paris 1931. 38.

⁶ A nemzeti irodalmi egyöntetűség megteremtése céljából természetesen szükséges „normalizálni” az irodalmon belüli változásokat. Ezért valójában hármass rétegzésű piramissal állunk szemben: legalul a sajátos irodalmi mű, az *egyedülálló módon egyedülálló*, következik a standardizált *egyedülálló módon kollektív* (nemzeti irodalom), és legfelül az *irányadó kollektív* (európai irodalom, világirodalom).

⁷ L. DAVID MALONE: *The «Comparative» in Comparative Literature*. Yearbook of Comparative and General Literature, III. (1954.) 15.

Mindkét áramlat potens tényező maradt mind a mai napig. Ismét nagy általánosságban szólva: az összehasonlító irodalomban a fordítással, befogadással, irodalmi hatással való munka a kozmopolita eszmét szolgálja, mint azt a keresztbe való megtermékenyítés példái illusztrálják. A szigorúan összehasonlító közeledés, másrészt úgy látszik, a nemzeti sajátságok megerősítése felé tendál (Taine), okozati összefüggés nélkül dolgozik; az irodalmi jelenségeket a különböző civilizációkban analógia vagy kontraszt szempontjából vizsgálja azzal a céllal, hogy minél jobban megközelítse irodalmi lényegüket.

Ennyit dióhéjban. Gyakorlatban a kép nemcsak sokkal összetettebb, hanem majdnem visszájára fordul. Analógiai vizsgálatok egymással okozati összefüggésben álló művek között rejtett, immanens kapcsolatokat tártak fel, így erősítvén az irodalom kozmopolita összefüggését. A befogadásokkal és befolyásokkal kapcsolatban végzett megszámlálhatatlan gondos és csendes tereptanulmány voltaképpen nem változtatta meg az irodalom egységes képét az előre várt kozmopolita határokig. Az irodalomtörténetben a nemzeti utak felé tájékozódó szemlélet maradt uralmon. Ennek ismét komplex okai vannak. A nemzetközpontság megmaradásának oka részben a tanulmányok zömének kétoldali, kétnemzetiségű természetében rejlik. Valamely tanulmány nem válik szükségképpen kozmopolita szelleművé, ha saját irodalma mellett még egy másik irodalmat is vizsgálat tárgyává tesz.⁸ Gyökerei változatlanul nemzeti talajba kapaszkodnak. Bár a kutató kozmopolita irányt igyekszik követni, erőfeszítései mégis inkább a nemzeti irodalomhoz fűzött érdekes láb-jegyzetek hatását keltik. A hiba abban van, hogy nem tudunk szintetizálni, nem használjuk ki nagyobb mértékben ezeket a töredékes hozzájárulásokat. Mindenki felfedezni akar, kevesen akarnak lefedni, letakarni. Nem könnyíti meg a szintéziseket az sem, ami gyakran két nemzetnél végzett kutatások határesetének látszik.

Ezeket nevezhetjük a dolgok bensejében rejlő hátrányoknak: hatásukat külső akadályok még súlyosbították. Az akadémikus felépítés a vártnál sokkal erősebben ellenállt a változásoknak, amikor az összehasonlító irodalom az 1920-as évek végén és a 30-as években megtette sok jót ígérő kezdő lépéseit a francia tudományos intézetekben. Az egyetem alapszervezete továbbra is kumulatív marad, nem válik logikussá. A munka régimódi felosztását ritkán cserélik fel az újjal: az újat egyszerűen a régi tetejére halmozzák. Az eredményt inkább nevezhetjük koegzisztenciának, mint együttműködésnek vagy egyesülésnek. Egyfajta gazdasági nacionalizmus is zavarja költségvetési szinten az intellektuális kozmopolitizmus fejlődését. Nehezebb pénzt szerezni „külföldi” vállalkozásokra, mint hazaiakra. A hazai kísérletek iránt érdeklődők jelen vannak, a külföldi próbálkozásokért lelkesedők hiányoznak. És hogy Orwellt jobban megmagyarázzuk: egyes összetevők inkább hiányoznak, mint a többiek, nevezetesen az afrikaiak és az ázsiaiak. Végül a nacionalizmus meglepő erőről tett tanúságot a XIX. század végén. A XX. században a romantika „rokona” — a „nemzeti” — nagyon is gyakran felmagasztaltatott és egy új, abszolút, nemzeti és doktrinér fanatizmussá merevedett. A zárt politikai rend-

⁸ Azokban az országokban, amelyek korábban igen kevés figyelmet fordítottak idegen irodalmakra, mint pl. Franciaországban, a preromantika és a romantika új távlatokat nyitott idegen irodalmak felé, amelyek megsértették a nemzeti tradíciókat. Ennélfogva Franciaországban, és nem is a XX. század elején a klasszicizmus legszélsőségesebb védelmezői (Pierre Lasserre, Charles Maurras, Léon Daudet, Louis Reynaud stb.) valójában egyfajta kulturális árulással vádolták a romantika követőit.

szer a valódi kozmopolitizmust az árulás egy formájának tekinti: idegen irodalomnak, valamely objektív szempontból történő tanulmányozása, összehasonlító irodalomról nem is beszélve, egyszerűen lehetetlen az ilyen rendszerekben.

Ha Önök ezt a képet sivárnak gondolják, mérítsenek vigaszt az utolsó húsz év tapasztalataiból. A nyugati világban jelentős mértékben csökkent az izoláció, alkalmoszerű, erőteljes utóvédharcoktól eltekintve. Más területeken a korábban zárt politikai rendszerek megfelelően irányított megnyílásáról tettek megnyugtató tanúságot. Az összehasonlító irodalom rohamos fejlődése a második világháború óta az amerikai Halls of Ivyben már nem kelt akkora csodálatot, mint az a bámulatós ügyesség, amellyel francia barátaink beillesztették ezt a tudományszakot szigorúan tradicionális akadémiai szerkezetükbe, vagy mint tisztelt közép- és kelet-európai kollégáink közöttünk való reményt-keltő megjelenése. Mindazonáltal másutt új nacionalizmus virágzik. Szinte havonta keletkeznek új államok. Fenyveget a veszély, hogy ugyanazokat a szerencsétlen ciklusokat kell átélniök, mint a nyugati világnak. A nacionalizmus gyökerénél majdnem mindig ott találjuk a bizonytalanság érzését. A biztonságérzet önmagunknak sokkal inkább elfogulatlan és kritikai szemlélését teszi lehetővé, amely jól össze tudja egyeztetni a patriotizmust és a kozmopolitizmust.

Joggal állíthatjuk, hogy a tudományos szűrés módszere, a romantika szelektáló, összehasonlító-relatív megközelítésének alkalmazása a XX. századi körülmények között sokkal inkább vezethet a kozmopolitizmus normatív alapjaihoz, mint a befogadás és hatás atomizált tanulmányozása. Ebben a hagyatékban a mai napig az egyetlen angol nyelvű, összehasonlító irodalomtudománynak szentelt könyv, egyetlen szerző műve, figyelemre méltó alkotás, amelyet igen gyakran leereszkedéssel emlegettek és igen ritkán olvastak, nos ebben Posnett 1886-ban (!) rámutat, hogy különböző civilizációk bizonyos belső fejlődési szakaszainak összehasonlítása sokkal átfogóbb következtetésekre vezethet az irodalom eredetét, természetét és funkcióját illetően, mint nemzetközi befolyások és visszhangok nyomon követése, ami az összehasonlító irodalom működését előre determinált, szórványos és gyakran csak lapszéli területre korlátozza.

Veszeloovszkij és századunkban Zsirmunszkij követi Posnett útmutatásait. A világirodalom fejlődésében igyekeznek lefektetni bizonyos ciklikus szabályosságot, amely analóg irodalmi irányokon nyugszik, s amely egymástól térben és időben messze távol álló irodalmak analóg társadalmi feltételeiben találja alapját. Ha az ilyen elméletek motivációi, de legalábbis a XX. században, nem mindig kozmopoliták, következményeik nagyon is azok lehetnek. És ha motivációjuk a puristák számára nem eléggé „irodalmi”, valljuk meg, hogy még nem is olyan régen az a veszély forgott fenn, hogy az irodalom csupán életrajzi, szociológiai, politikai, ideológiai, filozófiai tanulmányok forrása marad vagy lesz és semmi más, manapság viszont fennáll egy hasonló veszély, az, hogy narcisztikussá válik. Különböző is, (és tegyük hozzá) szerencsére, erős bizonyítékaink vannak, hogy az ilyen szintézisekben az irodalmi fogalmakat nem fogják elhanyagolni. Etienne kiterjesztette és átfogalmazta Posnett kezdeményezését, amennyiben a formák történeti, összehasonlító kutatását követelte, kiegészítve a gondolkodási módszereket abban a reményben, hogy ez végül is egy általánosabb irodalmi szintézishez vezet. A jelenlegi erőfeszítések, hogy új normákat találjanak az irodalomtörténet és az irodalmi kritika

rendszerezésére, különösen Észak-Amerikában és Németországban — de nem csupán ott —, szintén ugyanebbe az irányba mutatnak.

Minden haladó kor szemben áll a régi normákkal és újakat teremt. A protestantizmus a pápaságot a Bibliával, a latint a népnyelvvvel helyettesítette. A romantika az individuális vagy nemzeti normát helyezte Róma és Athén klasszikus mintái helyébe, amelyek viszont szintén világi utódai voltak a középkori keresztény eszményeknek és életfelfogásnak. Ezek a változások — a szándéktól függetlenül — az individualizmus és nacionalizmus erősödését és a kozmopolitizmus gyengülését eredményezték.⁹ A XX. század két világégyése után, amelyet a nacionalizmus végsőkéig való felszítása idézett elő, keresi a visszafelé vezető utat általában a magatartás, a mi tudományunkban pedig az irodalomtudomány nemzetközi normái felé. Legyenek bár ezek a normák szociológiailag vagy esztétikailag árnyaltak, elsősorban inkább a szövegeknek mint a legfontosabb nyersanyagnak az alapos összehasonlító tanulmányozásából fakadnak, nem pedig a szövegeknek illusztrációként való felhasználásából. A tisztán összehasonlító irány nyilvánvaló veszélye a szubjektivitás, ez határozza meg az egyes szerzők és szövegek kiválasztását. Az okozati összefüggést követő módszer hibája, hogy a kutató kénytelen a már megállapított összefüggések nyomán haladni. Ez a közelítésmód arra kárhoztatja a kutatót, hogy szétaprózza erőfeszítéseit. Amíg ő gondosan kidolgozza egy probléma körülményeit, 99 másik vár még megoldásra, s azokba szintén szükséges belemélyedni, hogy az általános kép kibontakozhasson. Minél kétségsbeesettebben dolgozik a pozitivistá tudós, annál inkább elmarad a tudomány mint egész, a cél egyre távolodik, semmiféle központi következtetés nem jön létre, mert a kiértékelendő alkotó irodalom és a segédtudományi anyag mennyisége minden hónappal csak növekszik. Az összehasonlító irodalom nemzeti és kozmopolita szempontjai — végül is — kölcsönösen kiegészítik egymást és ilyenformán töltik be a legmegfelelőbbben rendeltetésüket. A befogadás, a hatás és a hozzáállás tanulmányozása akadályokat képez a megfelelések és az ellentétek vizsgálatánál és *vice versa*. Még lényegesebb lenne azonban a Corstius professzor által először használt romantikus koncepciónak a kontinensre, és végső fokon nemzetközi használatra való kiterjesztése és megvalósítása. Ezeknek a fogalmaknak az alkalmazása fölöttébb gyakran, nemzeti szövegösszefüggésekre korlátozódott. Különösen példázza ezt Herder felfogása az irodalomról mint organikus egészből és F. Schelling koncepciója a „haladó egyetemes költészet”-ről. Van egyfajta nemzeti szintézis, amely organikus. Van magasabb, hasonlóképpen organikus, nemzeteken felül álló szintézis is, de amelyhez gyakran nehezebb eljutni, mint az előbbihez, ennél fogva eléréséhez különleges erőfeszítésre van szükség. Amikor elismerjük az egyik szintézis valóságát és tanulmányozását elősegítjük, ne tagadjuk a másik létezését, és ne akadályozzuk annak kutatását. A kutatás nacionális, binacionális vagy esetleg kozmopolita természeténél is fontosabb talán a *szellem*, amelyben azt végezzük.

(Fordította: Szabó Ákosné)

RENE WELLES (Yale Egyetem, USA)

*A „klasszicizmus” — a terminus és a fogalom — az irodalomtörténetben**

Ma már nem beszélhetünk a XVIII. századi angol irodalomról anélkül, hogy ne használnánk a „klasszicizmus” vagy talán még gyakrabban a „neoklasszicizmus” terminust. Könyvek jelentek meg ilyenféle címmel: *The Course of English Classicism* (Az angol klasszicizmus útja), cikkek, mint pl. *The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics* (A platonizmus nyomai a neoklasszikus esztétikában) vagy *The Distrust of Imagination in English Neoclassicism* (Bizalmatlanság a képzelet iránt az angol neoklasszicizmusban), irodalomtörténetekben fejezeteket írnak a „klasszicizmus keletkezéséről”, a „klasszicizmus felbomlásáról” stb.¹ Ámde ami nekünk természetes, az nem volt az még 60 évvel ezelőtt, és 100 év előtt ezt a terminust igen ritkán, vagy pedig egyáltalában nem is használták. Az angol klasszicisták vagy neoklasszicisták természetesen nem nevezték magukat ezen a néven; ők legfeljebb a régiek utánzásáról, a szabályok követéséről vagy hasonló dolgokról beszéltek. Amikor a XIX. század elején hírnevük csökkent és őket magukat egy letűnt korhoz tartozóknak tekintették, ezt a kort „Augustus korának”, „Pope korának”, „Anna királynő korának” nevezték, de semmi esetre sem a klasszicizmus korának. Macaulay 1828-ban „a költészet kritikai iskolájá”-ról beszélt; ellenséges érzésűek mint a „francia iskolá”-t emlegették.² A Joseph Warton *Essay on Pope* (Értekezés Pope-ról, 1756.) c. munkájában először felvetett kérdést, hogy vajon Pope költő volt-e vagy nem, vagy hogy elsőrangú költő volt-e, a „természetes” és „mesterkelt” költészet terminusának a szembeállításával, vagy a fantáziadús „tisza” és a didaktikus vagy moralista költészet közötti különbözőségek terminusát használva vitatták meg, de semmiképpen sem a „klasszicizmus” és a „romantika” terminusának szembeállításával.

Hosszú idő telt el, míg a „klasszicizmus” terminust használni kezdték Dryden és Pope stílusára. Miért volt ez így? Meg tudjuk ezt magyarázni? Van-e jelentősége a terminus hiányának? Ha Crocéval együtt azt tartjuk, hogy egy *idea* nincs, nem létezik, amíg nem nyer kifejezést, akkor nagy fontosságot kell tulajdonítanunk a terminológia kérdésének. Azt mondanám, hogy az ilyen terminusok, mint reneszánsz, romantika,

* A szerző a tanulmány egy részletét mutatta be angol nyelven a fribourg-i kongresszuson. Kívánságára és a The Johns Hopkins Press (Baltimore, Maryland) szíves engedélyével a tanulmány teljes szövegét közöljük, mely az „Aspects of the Eighteenth Century” c. kötetben (Szerk.: EARL R. WASSERMANN) jelenik meg a The Johns Hopkins Press kiadásában.

¹ SHERARD VINES-re hivatkozom. London 1930.; L. I. Bredvold's „Tendency . . .” az ELH-ban (1934.), 91–119.; D. F. BOND's „Distrust . . .” *Philological Quarterly* XIV. (1935.) 54–69. és GEORGE SHERBURN fejezeteire az Albert C. Baugh szerkesztésében megjelent „A Literary History of England” c. könyvben (New York 1948. 699., 967.)

² JOHN DRYDEN (1828), újra nyomva: *Miscellaneous Works*. New York 1880. I. 145.; „French School”, (francia iskola) pl. az *Edinburgh Review*-ben CCVII. (1858 július) 1.; BELL Drydenről szóló és SCOTT Drydenről szóló kiadványának ismertetése, a kifejezésre mint szokásosra hivatkozik.

barokk és realizmus kristályosítja ki az ideákat, ezek formulázzák meg a periodizáció, a korszakot átható stílus problémáját, bármennyire bizonytalan és vitatható is legyen e terminusok kiterjedése, értékelése és pontos tartalma. A történetírás nélkülözhetetlen eszközeivé váltak, és hiányuk érdektelenségre vall az absztrakció, a korszak-stílus egész problémája és az e terminusokban kifejezésre jutó jellegzetességek és általánosítások iránt. Ez a helyzet a XIX. század Angliájában.

Figyelemre méltó, hogy a XIX. század folyamán elszórtan egész sor terminust használtak vagylagosan a „klasszicizmusra”: érezték a megfelelő terminus szükségességét és különféle szavakkal próbálkoztak, hogy azután ismét elejtsék őket. A „klasszicizálás” (classicalism) ma már teljesen eltűnt, de előfordul még pl. Elisabeth Barrettnek egy 1839-ben írott levelében. Landort dicséri, mondván róla, hogy „a leginkább klasszikus, mert mentes a pusztá klasszicizálástól” (classicalism).³ Ruskin a *Modern Painters* (Modern festők, 1846.) első kötetében utal Richard Wilson tájképfestő „hibrid klasszicizálására” (classicalism),⁴ Arnold a *Meropéhez* (1857.) írott előszavában panaszkodik, hogy az embereket megtanították arra, hogy a „klasszicizálást (classicalism) a hűvösségtől elválaszthatatlannak tekintsék”.⁵ Leslie Stephen a *History of English Thought in the Eighteenth Century* (Az angol gondolkodás története a XVIII. században, 1876.) c. munkájában „a kor klasszicizálását (classicalism) . . . a reneszánsz és a modern idők ízlése közötti középutnak” nevezi.⁶ W. J. Courthope a *Life of Alexander Pope* (Alexander Pope élete, 1889.) c. munkájában „klasszicizálásról” (classicalism) beszél, „amely tetőpontját Erasmus Darwin *Botanical Garden* (Botanikus kert)-jében érte el.”⁷ Vagylagosan felmerült még a „classicality” szó is, ezt Ruskin használta megvető értelemben, célozva „Canova értéktelen klasszicizálására (classicality)”.⁸ Lassanként a Viktória-kori irodalmi tanulmányok XVIII. század-ellenes atmoszférájában feltűnnek a „pszeudoklasszikus” (pseudo-classical), „pszeudo-klasszicizmus” (pseudo classicism) és „pszeudo-klasszicizálás” (pseudo-classicalism) kifejezések. Ruskin Claude Lorrain 1856-ban⁹ „pszeudo-klasszikus”-nak nevezte és James Russel Lowell, Pope-ról írt esszéjében (1871) egy „pszeudo-klasszicizmusról, a vörös cipősarkak és parókák klasszicizmusáról” beszél.¹⁰ 1885-ben a szó először jelenik meg egy angol, illetve inkább amerikai könyv címlapján, Thomas Sergeant Perry, Henry James ifjúkori barátja írta, *From Opitz to Lessing: A Study of Pseudo-Classicism in Literature* (Opitztól Lessingig: tanulmány a pszeudo-klasszicizmusról az irodalomban).¹¹ Ámde Leslie Stephen 1876-ban a „pszeudo-klasszicizálás” (pseudo-classicalism) új terminusát használta a Pope utáni költészetre.¹²

A semlegesebb „neoklasszikus” szó valamivel korábban jelent meg. William Rushton, akiről én semmit sem tudok, előadást tartott *The Classical and Romantic Schools of English Literature* (Az angol irodalom romantikus és klasszikus iskolái, 1863.) címmel, ami azt mutatja, mennyire tudatában volt annak, hogy újdonságot vezetett be. „Amikor klasszikus iskoláról beszélünk az angol irodalomban — mondja —, azokra az írókra gondolunk, akik antik minta szerint alakították ki stílusukat és a megkülönböztetés kedvéért nevezhetjük őket megújult klasszikus, vagyis neoklasszikus iskolának is.”

³ Idézte JOHN FOSTER: W. S. Landor. London 1869. II. 298.

⁴ *Modern Painters. I. Works.* Szerk.: COOK-WEDDERBURN. III. 230.

⁵ *On the Classical Tradition* (szerk.: R. H. SUPER) Ann Arbor, Mich. 1960. 38.

⁶ London 1876. II. 355.

⁷ London 1889. 374. A 61. lapon is használva.

⁸ *Modern Painters. I. Works.* Szerk.: COOK-WEDDERBURN. III. 230.

⁹ *Modern Painters. III. Works.* Szerk.: COOK-WEDDERBURN. V. 244.

¹⁰ *Literary Essays.* IV. 9. Boston 189.

¹¹ Boston 1885.

¹² *History of English Thought in the Eighteenth Century*, London 1876. II. 357.

Később újra „a neoklasszikus iskola fejlődésére” utal Dryden és Pope műveiben.¹³ Tudomásom szerint azonban a terminus rendkívül ritkán fordul elő a következő évtizedekben. Saintsbury *History of Criticism* (A kritika története, 1902.) c. művében van egy fejezet *A neo-klasszikus hívallás* címen,¹⁴ de a terminus csak az 1920-as években válik általánossá.

Végül is a „klasszicizmus” szakkifejezés győzött. Kezdetben kifejezetten a kontinensről származott behozatal volt és a kontinens eseményeire vonatkozott csupán. Úgy tűnik, Carlyle használta az angolban először a szót Schillerről írt esszéjében (1831.), mikor önelégülten és idő előtt megjegyzi, hogy „mi nem bajlódunk romantikáról és klasszicizmusról folytatott vitákkal”.¹⁵ Humoros módon Carlyle *The French Revolution* (A francia forradalom, 1837.) c. munkájában felsorolja a „katolicizmust, klasszicizmust, szentimentalizmust, kannibalizmust; mindazon izmust, ami az Embert alkotja Franciaországban.”¹⁶ Carlyle ellenséges viszonya ezekhez az absztrakciókhoz valahogyan furescsnak tűnik, mivel éppen ő a *History of the French Revolution* (A francia forradalom története)-ben pontosan ilyenyszerű kifejezéseket használt, amikor majdnem minden oldalon megsemmisítette az „Alkotmányos Hazafiságot”, a „sans-culotte-izmus”-t és a „Monarchizmust”. De még 1837-ben is John Stuart Millnek türelmesen kellett magyaráznia, hogy Franciaországban „a klasszicizmus régi hagyományai elleni lázadást romantikának nevezték.”¹⁷ A következő években nem találok az angolban a terminus nyomát, és minden bizonnyal a Pope-ról és Drydenről folytatott szabványos eszmecsere jó boldogulnak nélküle. Előfordul Arnold Heine-esszéjében (1863.), amikor arról beszél, hogy Heine milyen „véglegesen utasítja el a szokásos klasszicizmust és a szokásos romantizmust.”¹⁸ Walter Pater a Romantikáról írott esszéjében (1876.), amely később újra megjelent mint utószó az *Appreciations* (Bírálatok, 1889.)-hoz, idézi Stendhal szavait a klasszicizmusról és romantikáról,¹⁹ de különben nem használja ezt a terminust, még Winckelmann és Goethe tárgyalásánál sem. Edward Dowden, 1878-ban, amikor Landorról beszél, meglegéddel állapítja meg, hogy „a kísérletek . . . amelyek irodalmunkat a klasszicizmus felé akarták hajlítani, nem hazai eredetűek voltak” s így nem járhattak tartós sikerrel.²⁰ Még Edmund Gosse is a *Modern English Literature* (A modern angol irodalom, 1898.) c. művében csak egy Pope-korabeli „klasszikus” költészetet ismer és a „klasszikus” terminust idézőjelbe teszi.²¹ Oliver Elton *Augustan Age* (Augustusi kor, 1899.) c. könyvében a „francia klasszicizmus” és a „klasszicizmus angol képviselői” terminus fordul elő,²² és ugyane sorozatnak egyik későbbi *The First Half of the Seventeenth Century* (A XVII. század első fele, 1906.) c. kötetében Herbert Grierson megjegyzi, hogy „korunkban kialakulóban van az augustusi kor klasszicizmusa”.²³ Nem tudnám statisztikai pontossággal bizonyítani, de úgy gondolom, csak Louis Cazamian *Histoire de la littérature anglaise* (Az angol irodalom története, 1925.) c. műve, amelyben egy egész fejezetnek a „Klasszicizmus (1702–1740)” címet adja, vezette be a terminus hivatalos

¹³ The Classical and Romantic Schools of English Literature. The Afternoon Lectures on English Literature, London 1863. 44., 63., 72.

¹⁴ The Crystallising of the Neo-Classic Creed. A History of Criticism, Edinburgh 1902. II. 240.

¹⁵ Critical and Miscellaneous Essays. Centenary ed., London 1899. II. 172.

¹⁶ French Revolution. Centenary ed., London 1899. III. 205.

¹⁷ „Armand Carrel” in: Dissertations and Discussions. 2. kiad. London 1867. I. 233.

¹⁸ Lectures and Essays in Criticism, szerk.: R. H. SUPER, Ann Arbor, 1962. 122.

¹⁹ Appreciations. London 1924. 245.

²⁰ W. S. Landor. Studies in Literature 1789–1877. London 1878. 182.

²¹ London 1898. 214., 215.

²² Edinburgh 1899. 265–266.

²³ Edinburgh 1906. 376–377.

használatát, különösen az USA-ban, miután a Legouis-Cazamian volt az általánosan használt angol irodalomtörténet a húszas években, amikor tanulmányaimat végeztem.

Az itt felsorolt bizonyítékanyag kétségkívül messze nem nevezhető teljesnek. A terminusok első előfordulásának időpontjait, habár korábbiak a NED (New English Dictionary)-ben található példánál, talán még előbbre is lehetne helyezni. De nagy vonásokban a felvázolt áttekintésnek helyesnek kell lennie: a tény, hogy milyen későn fogadták el a „klasszicizmus” terminust a XVII. század végének és a XVIII. század elejének irodalmára, azt mutatja, hogy az angol irodalmi gondolkodás hosszú ideig visszariadt az absztrakciótól és a terminus használatában bennefoglalt leegyszerűsítéstől. Ezenkívül azt is mutatja, hogy a figyelem másfelé fordult. Ha elolvassuk a XIX. század íróinak mondanivalóját Pope-ról, Drydenről, Swiftől és Addisonról, csaknem kizárólag életükről, egyéniségükről és etikájukról, esetleg vallási és politikai nézeteikről írott tanulmányokkal találkozunk. Az a kevés kritika, amit találunk, rendszerint megleégszik szemelvénygyűjtéssel vagy néhány, még mindig a XVIII. századi viták hagyományai szerint írott reflexióval: költő volt-e Pope? Vajon prózáink klasszikusainak tekinthetjük-e Drydent és Pope-ot? Egy korszaknak mint stíláriis egységnek a képzete későn jelentkezett, és Angliában még később, mint a kontinensen. Ám hiba volna, ha nem vennénk tudomást a tényről, hogy a régebbi terminusokban, mint pl. „Az augustusi kor”, „Anna királynő kora”, „Pope kora” stb. már ott lappangott a felismerés, hogy az angol irodalom egy meghatározott korszakáról van szó, amely azután a XIX. század elején vagy támadások céltáblája, vagy az új ízlés elleni kihívás lobogója lett. Korábbi, *A romantika fogalmáról* (1949) írott tanulmányomban hangoztattam, hogy a terminus megléte nélkül is sok angol író „teljesen tudatában volt egy irány létezésének, amely visszautasította a XVIII. század kritikai fogalmait és költői gyakorlatát.”²⁴ Jeffrey, aki 1811-ben azt írta, hogy „Pope messze a legjobb volt a kontinens klasszikus iskolájában”²⁵, szinte mindannyiunk mai gondolatait foglalja össze.

A Jeffrey által használt „kontinentális” szó felveti a döntő fontosságú problémát. Az angol klasszicizmusról elfogadták, hogy franciaországi import: a Stuartok száműzetéséből való visszatérésének, az 1660-as restaurációnak egyenes következménye. Pope ezt a jól ismert sorokban fejezte ki:

„We conquer'd France, but felt our captive's charms:
Her Arts victorious triumph'd o'er our Arms.”²⁶

(Meghódítottuk Franciaországot, ám foglyunk elbűvölt minket:
győzedelmes művészete diadalmaskodott fegyvereink felett.)

De Quincey, 1851-ben látta ennek a kronologikus összefüggésnek a nehézségeit és fonák módon Franciaország angol meghódítását az 1415-ös agincourt-i csatával kapcsolja össze Marlborough-nak XIV. Lajos seregei felett aratott győzelme helyett, amelyre Pope kellett, hogy gondoljon. De Quincey franciagyűlöletében annak tagadásáig is elmegy, hogy „akár Drydent, akár Pope-ot, a legcsekélyebb mértékig is befolyásolta volna a francia irodalom”, és bizonygatja, hogy „amit ők tettek, akkor is megtették volna, ha Franciaország helye Kína mögött lett volna”²⁷. Egy kicsit később Hippolyte Taine *Histoire de la littérature anglaise* (Az angol irodalom története, 1864.) c. művében néhány

²⁴ Újranyomva a *Concepts of Criticism* c. kötetben, New Haven 1963. 152.

²⁵ *The Dramatic Works of John Ford*. (1811) Contributions to the Edinburgh Review, London 1844. II. 292.

²⁶ *The First Epistle of the Second Book of Horace* 11. 263–264. I.m.: Imitations of Horace, szerk.: J. BUTT. London 1939. 217.

²⁷ *Collected Writings*, szerk.: D. MASSON. London 1896. XI. 61.

oldalon ékesszólóan szembeállítja a kedves, böles, udvarias Molière-t és a brutális, durva, közönséges Wycherley-t, valamint a kifinomult, elegáns Racine-t és a bombasztikus, obszcén Otway-t. Az angol restauráció tragédiáinak karakterei, vonja le következtetését Taine, annyira hasonlítanak Racine alakjaira, mint Madame de Sévigné szakácsnője Madame de Sévignére.”²⁸ Katherine E. Wheatley, egyik új, a *Racine and English Classicism* (Racine és az angol klasszicizmus, 1956.) c. könyvében, némi pedáns csipkelődéssel, bemutatja az angol Racine-fordítók és színrehozók összes helytelen interpretációit és fordításait. Kifejti, milyen mély szakadék van a két irodalom között és emlékeztet arra, hogy hiányzik a francia moralistákéhoz és a racine-i szenvedélyanalízishez fogható angol pszichológiai tradíció.²⁹ Henry Peyre *Qu'est-ce que le Classicisme?* (Mi a klasszicizmus? 1935). c. munkájában hangsúlyozza a francia klasszicizmus világosságát és egyedülálló voltát, és kifejti, hogy „a XVII. századi francia és az antik irodalom közötti kapcsolat” sokkal lazább, mint ahogy azt általában feltételezik”³⁰. Ami az angol irodalmat illeti, P. S. Wood rámutatott az „angol neo-klasszicizmus hazai elemei”-re (1926.),³¹ és azóta sok kutató kimutatta az Erzsébet-kor és a restauráció közötti folytonosságot. Már 1898-ban Felix Schelling Ben Jonsont az angol „klasszikus iskola” atyjának nevezte.³²

Természetesen egy nemzetközi kritikátörténetben ezek az érvek az akkori francia és angol irodalom különállásával kapcsolatban nem meggyőzőek. Ezek csupán jobban a múltba tolják el a dolgot, a neoklasszikusok közös forrásához, azaz az arisztotelészi és horatiusi teoriához, amelyet először Itáliában a XVI. században fogalmaztak meg, majd egy kicsit később Scholiger, egy itáliai, aki Franciaországban tevékenykedett, majd ismét holland kutatók, mint Vossius és Heinsius. Ben Jonson, mint már régen kimutatták, magyarázta és fordította ezeket az írókat,³³ akik a XVII. század kritikusait, legalábbis a drámaelmélet területén, határozottan befolyásolták.³⁴ Az angol klasszicizmus, kritikai elméletben, szerves alkotórésze a nagy nyugat-európai neoklasszikus hagyományoknak. Közvetlen kapcsolatban volt Franciaországgal, különösképpen Boileau³⁵-val, de támaszkodott a francia klasszikus antikvitás-elméletből, valamint az itáliai és holland humanizmusból merített forrásokra is. Az angol klasszicizmust helyesen nevezik így. Kis történeti áttekintésünk megmutathatta, hogy a francia klasszicizmus analógiájára kapta nevét.

De hogyan jutottak a franciák oda, hogy klasszicizmusról beszéljenek? Szükséges lesz mélyebbre behatolni a terminus történetébe. Minden szótár megmondja nekünk, hogy a „classicus” szó először Aulus Gelliusnál fordul elő, egy Kr. születése utáni II. századi auktornál, aki *Noctes Atticae* (Attikai éjszakák) c. vegyes tartalmú művében hivatkozik egy „classicus scriptor, non proletarius”-ra (egy tehetős, tehetséggel rendelkező és nem a vagyontalanok osztályába tartozó író), átvívén a római adózási osztályok

²⁸ II. kiad. Paris 1866. III: 216.: „la cuisinière de Mme de Sévigné à Mme de Sévigné.”

²⁹ Austin, Texas 1956.

³⁰ Idézet a *Le Classicisme français* (A francia klasszicizmus) bővített kiadásából, New York 1942. 32.: „Combien lâches sont les rapports entre la littérature française de XVII^e siècle et celle de l'antiquité.” (Milyen laza a XVII. századi francia irodalom és az antik irodalom közötti kapcsolat.)

³¹ *Modern Philology*, XXIV. (1926.) 201–208.

³² Ben Jonson and the Classical School. *PMLA* XIII. (1898.) 221–249. Újra kiadva: Shakespeare and Demi-Science. Philadelphia 1927.

³³ L. J. E. SPINGARN: *The Sources of Jonson's Discoveries* (Jonson „Felfedezéseinek” forrásai). *Modern Philology* II. (1905.), és M. CASTELAIN: *Timber, or Discoveries* (Erdő vagy felfedezések) 1906-os párizsi kiadásában.

³⁴ L. EDITH G. KERN: *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*. Baltimore 1949.

³⁵ Vö. A. F. CLARK: *Boileau and the French Classical Critics in England*. Paris 1925.

terminusát az írók rangsorolására.³⁶ „Classicus” így tehát eredetileg „elsőrangút”, „kitűnőt”, „különb”-et jelentett. A terminust egyáltalán nem használták a középkorban, de újra megjelenik a reneszánsz folyamán a latinban és hamarosan a népnyelvekben is. Az első feljegyzett francia előfordulás Sébillet *L'Art poétique*-jában (1548.) meglepő módon hivatkozik a „les bons et classiques poëtes françois comme sont entre les vieux Alain Chartier et Jean de Meun”³⁷ (a jó és klasszikus francia költőkre, mint a régiek között Alain Chartier és Jean de Meun voltak.) A két középkori költő neve azt mutatja, hogy a szónak nem volt semmiféle kapcsolata a klasszikus ókorral, és egyszerűen csak „mintaszerű”-t, „kiemelkedő”-t, „kitűnő”-t jelentett. Nem tudok semmilyen tanulmányról, amely kinyomozná azt a processzust, amelynek során a terminus az antik világgal azonosult volna, mint a „klasszikus ókor” terminusban, bár a változás oka meglehetősen nyilvánvaló. „Klasszikus” jelenteni kezdte a római és görögöt, és egyidejűleg tartalmazta a felsőbbrendűséget, tekintélyt, sőt még a tökéletességet is. Hasonlóképpen nincsen tudomásom olyan tanulmányról sem, amely kimutatná, hogy a „klasszikus” hogyan asszociálódott a tanteremmel, az iskolában tanított szövegekkel, bár a jelentésváltozás itt is eléggé nyilvánvaló: a régi klasszikusok voltak az egyedüli tanulmány tárgyává tett világi szerzők, és műveiket mint a stílus mintáit és eszmék forrásait tanulmányozták. Ernst Robert Curtius az *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Európai irodalom és latin középkor, 1948.) c. munkájában felvetette egy kánon alkotásának kérdését, figyelembe véve az antik szerzőket és a modern irodalom nagy íróit. Érdemes volna ezt a processzust részleteiben végigjárni, minden irodalomban. Pope, 1737-ben, ezt mondta: „who lasts a century can have no flaw: I hold that Wit a Classic, good in law,”³⁸ azaz: „ami eltart egy évszázadig is, annak nem lehet hibája: úgy tartom, hogy az Ész és a Klasszikus jó rokonok”; és George Sewell, Shakespeare *Verseihez* (Pope Shakespeare-jének, 1725, egy része) írt előszavában az angol szerzők oly gondos kiadását kérte, amely „mi igazság szerint tartozunk saját nagy íróinknak, prózában és költészetben egyaránt. Bizonyos fokig ők a mi klasszikusaink: az ő alapjukon kell nekünk építenünk, akik nyelvünknek alakítói és finomítói voltak.”³⁹ Sewell úgy véli, hogy Shakespeare joggal érdemli ezt az elnevezést és részesül ilyen bánásmódban. Visszakerültünk a „klasszikus” szó jelentéséhez, ahogyan azt Sébillet elfogadta. Shakespeare irányadó, „standard” szerző.

A terminusnak ugyanezen jelentéséről találunk feljegyzést Franciaországban, bár érdekes módon kissé később, mint Angliában. Pierre Joseph Thoulier D'Olivet *Histoire de l'Académie* (Az Akadémia története, 1729.) c. művében panaszkodik, hogy „Itáliának voltak klasszikus szerzői és nekünk eddig még nincsenek.”⁴⁰ Ugyanennek a D'Olivet abbénak írott levélben Voltaire javasolta, hogy adják ki a franciák „klasszikus szerzőit” magának fenntartva Corneille-t, mint neki különösen kedves író.⁴¹ Természetesen Voltaire saját, *Siècle de Louis XIV.* (XIV. Lajos kora, 1751.) c. műve a kort és íróit más

³⁶ Noctes 9, 8, 15: „Vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus assiduusque aliquis scriptor, non proletarius.” (Vagy szónok, vagy költő, azaz egy megtelepedett, polgárok rendjébe tartozó író, aki nem a vagyontalanok osztályába tartozik.)

³⁷ Art poétique. III. fejezet. Paris 1910. 26.

³⁸ Mint a 26. jegyzetben, 11. 55–56, 199. Pope parafrázálja HORATIUST: „Et vetus atque probus, centum qui perficit annos” (Öreg is, derék is, ki száz évet megélt).

³⁹ J. C. MAXWELL idézi a Notes and Queries-ben X:6, 1963. június, 220. Pope Shakespeare-jének Előszavából. VII., VII.

⁴⁰ Livet, Paris 1858. II. 47. „L'Italie avait des auteurs classiques, et nous n'en avons point encore de tels”.

⁴¹ VOLTAIRE Correspondence (szerk.: T. BESTERMANN, XL. Genève 1959. 275. L. még a C. P. DUCLOSnak írt levelet, 274. Mindkét levelet 1761. április 10-én írta.

aranykorok mellé helyezi: X. Leó, Augustus és Nagy Sándor kora mellé. Jellemző módon, Periklész kora még hiányzik ebből a felsorolásból.⁴² Mindezekben az értekezésekben a „klasszicitás” uralkodik, mint minta és mérték. A modern nagy írók mögött a távolabbi antik modellt természetesen tartják, de nem jobban, mint amikor Dantét „klasszikus”-nak tekintik Itáliában, vagy amikor a spanyolok az ő aranykorukról beszélnek. A stílus problémája nem vetődött fel.

A „klasszicizmus” fogalmának fejlődésében a döntő esemény, mindenestre, a nagy romantika—klasszika-vita volt, amelyet a Schlegel testvérek kezdtek Németországban. Hosszan tárgyaltam ezeket a kérdéseket több írásomban, a hangsúlyt jórészt a romantika oldalára helyezve, és nem akarom ismételni önmagamát.⁴³ Közvetlen célunk elérésére: a „klasszikus” szó jelentésének átalakulása értékelő terminusból stilisztikai irányt, típust vagy periódust jelző terminussá, amelyben minőségi különbségek-létezése megengedett — ez volt a döntő fontosságú fordulópont. A történetírás forradalma tudatosította azt, hogy egymás mellett legalábbis két irodalmi tradíció létezik. A schlegeli kettősség először Franciaországban terjedt el Madame de Staël *De l'Allemagne* (Németországról, 1814.) c. művében, de August Wilhelm Schlegel *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Előadások a drámai művészetéről és irodalomról) c. könyve késedelmes publikálása előtt néhány hónappal már megjelent Mme de Staël unokahúgának, Madame Necker de Saussure-nek fordításában.⁴⁴ A fordító előszavában (1813.) éles ítélőképeséggel jegyzi meg: „Schlegel úr munkájában a »klasszikus« jelző egyszerűen egy módszer (genre) megjelölése, függetlenül a tökéletességnek a fokától, amellyel e módszert kezeli.”⁴⁵ Valamennyien ismerjük azokat a heves polémiákat, amelyeket Madame de Staël könyve felkavart. Ám hogyha megvizsgáljuk a klasszika—romantika-vita szövegeit, nem találkozunk a „klasszicizmus” terminussal. Nincs benne Egli-Martino teljes gyűjteményében *Le Débat romantique 1813—1816* (Vita a romantikáról) sem, bár a „romantisme” szó kétszer is előfordul 1816-ban.⁴⁶

Itáliába kell mennünk, hogy megtaláljuk a „classicismo” első előfordulását. Egidio Bellorini ugyancsak teljes gyűjteménye *Discussioni e polemiche sul romanticismo* (Beszélgetések és viták a romantikáról) bizonyítékot látszik nyújtani a szó felbukkanására nézve. 1818 szeptemberében Giovanni Berchet egy jegyzetben egészen mellékesen beszél „la pedantesca servilità del classicismo”- (a klasszicizmus kicsinyes szolgáltságá-ról)⁴⁷, és Ermete Visconti ugyanazon év novemberében és decemberében gyakran és szabadon használja a terminust az *Idee elementari sulla poesia romantica*” (Alapvető gondolatok a romantikus költészetről) c. munkájában. Különbséget tesz pl. „a régiek csodálatra méltó

⁴² XXXII. fejezet, szerk.: RENÉ GROOS. Paris 1947. II. 129. „Le siècle de Louis XIV a donc en tout la destinée des siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre.” (XIV. Lajos korának lényegében hasonló vonásai vannak, X. Leó, Augustus vagy Nagy Sándor korával.)

⁴³ The Concept of Romanticism. Concepts of Criticism, New Haven 1963. és A History of Modern Criticism, II. New Haven 1955.

⁴⁴ MADAME DE STAËL: *De l'Allemagne* c. művét 1810-ben nyomtatták ki, de Napóleon betiltatta. Londonban jelent meg franciául 1813 októberében, és 1814 májusában nyomták újra Párizsban. SCHLEGEL: *Cours* c. műve 1813 decemberében jelent meg Párizsban, francia fordításban.

⁴⁵ „Dans l'ouvrage de M. Schlegel, l'épithète de classique est une simple désignation de genre, indépendante du degré de perfection avec laquelle le genre est traité.”

⁴⁶ *Le Débat romantique* en France 1813—1830. (Vita a romantikáról Franciaországban 1813—1830.) Szerk.: EDMOND EGLI és PIERRE MARTINO. Paris 1933. „Romantisme” a 445. és 472—473. lapon.

⁴⁷ Del Criterio ne' discorsi (A beszéd kritériumáról) GIOVANNI BERCHET: „Opere” c. művében, Bari 1912. II. 65. Nem Bellorininél.

klasszicizmusa” és „a modernnek skolasztikus klasszicizmusa” között.⁴⁸ Nehéz elhinni, hogy a terminus ilyen mellékesen merülhetett fel és ilyen természetesen használhatták. Az a gyanúm, hogy már kellett szerepelnie előbb is az antikvitásnak a képzőművészetekben való újraéledéséről szóló vitákban, amelyeket Winckelmann és David kezdeményezett. Még nem sikerült azonban rátalálnom a szóra az összes valószínű forrásban: Milizia, Cicognara, Ennio Quirino Visconti vagy a Canovárról szóló sok írásban.

A mi számunkra az a fontosabb, hogyan talált rá Stendhal Milánóban a terminusra — ő olvasta és magyarázta Viscontit, akit személyesen is ismert — és akkor adta, *Racine et Shakespeare* (1823.) c. művében a híres frivol definíciót a klasszicizmusról és romantikáról. „Romantika az a művészet, amely a legkülönbébb embereknek azokat az irodalmi alkotásokat nyújtja, amely szokásaik, meggyőződésük adott helyzetében, a lehető legnagyobb örömet tudja nekik szerezni. A klasszicizmus, ezzel szemben, azt az irodalmat nyújtja nekik, amely úkapáiknak szerezte a lehető legnagyobb gyönyörűséget.”⁴⁹

Tévedés volna azonban azt hinni, hogy a klasszicizmus meghonosodott terminus lett Franciaországban hamarosan azután, hogy Stendhal használni kezdte. Csak néha-néha fordul elő a következő évek nagy vitáiban, amelyek a *Oromwell* (1827) Előszaváig vezettek. Csak kétszer találkoztam vele egy gondos monográfiában, amelyet az 1826-os vitának szenteltek: Cyprien Desmarais *Le Temps présent*⁵⁰ (Jelenkor) c. pamfletjében. Kétségkívül a régi „classique” szó a legtöbb célnak megfelelt és a „classicisme”-et csúf neologizmusnak érezték. Neologizmusnak nevezték még 1863-ban is Littré szótárában és sohasem kerülhetett be a Francia Akadémia szótárába. Champfleury, az új realizmus terminus bajnoka élesszeműen jegyezte meg a *Le réalisme*”-ban (1857.), hogy „a »classique« szó ereje egyes emberek (akik között ott volt Stendhal is) minden erőfeszítése ellenére megakadályozta a »classicisme« meghatározás elfogadását.”⁵¹

Itáliában, Niccolò Tommaseo, a nagy lexikoníró nyilvánvalóan ugyanígy érzett. (*Az olasz nyelv szótára* 1858.) c. művében a „classicismo”-t úgy definiálja, mint „azoknak a pártja, akik azt mondják, hogy azáltal tisztelik a klasszikusokat, hogy utánozzák formáikat és ostornak használják őket ellenségeik ellen”, majd éles gúnnyal teszi hozzá: „Parola elegante come la cosa” (éppen olyan elegáns a szó, mint az úgy maga).⁵²

Más népek láthatólag nem érezték olyan erősnek a szóval szembeni esztétikai ellenvetéseket: Goethe használja a terminust: *Klassiker und Romantiker in Italien* (1820)⁵³ c. művében és Puskin 1830-ban dicsér egy költőt, F. N.

⁴⁸ Discussioni e polemiche sul romanticismo. (Beszélgetések és viták a romantikáról.) Szerk.: EGIDIO BELLORINI. Bari 1943. 436.: „il classicismo degli antichi, originale e ammirabile, il classicismo dei moderni . . . scolastico.” (A régiek klasszicizmusa eredeti és csodálatos, a modernké skolasztikus.)

⁴⁹ Racine et Shakespeare. Paris 1905. 32—33.: „Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.”

⁵⁰ CHRISTIAN A. E. JENSEN: L'Évolution du Romantisme. L'Année 1826, Genève 1959. 50., 120.

⁵¹ CHAMPFLEURY, Le réalisme. Paris 1857. Előszó: „Ce qui fait la force du mot classique c'est que malgré les efforts de quelques-uns (Stendhal entre autres), la désignation de classicisme n'a pu être adoptée.”

⁵² Dizionario della lingua italiana. Új. kiad. Torino 1915. II. 1465: „Partito di coloro che dicono d'onorare i Classici imitandone le forme, e servendosi di quelli come di scudiscio contro i loro avversarii.”

⁵³ Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe XXXVII. 118. Figyeljük meg, hogy a szöveg (a kritikai kiadásban javítás nélkül) „Romantizismus und Kritizismus”-ról beszél, mint „zwei unversöhnliche Sekten” (mint két kibékíthetetlen szektáról).

Glinkát, mivel „nem vallja sem a régi sem a francia klasszicizmust és nem követi sem a gót sem a modern romantikát.”⁵⁴ Az *Anyegin* (1828.) VII. fejezete végén Puskin ironikusan „hódol a klasszicizmusnak”, megkésve fordul az epika muzsájához s bejelenti témáját: „egy fiatal barátomról énekelek.”⁵⁵ Spanyolországban, úgy látszik, későn jelenik meg a szó: Corominas *Diccionario*-jában az 1884-es évszámot adja meg.⁵⁶ Franciaországban, bármilyen terminust használtak is, fontos fejlődés ment végbe: a francia XVII. századnak mint klasszikus kornak felmagasztalása, éles ellentétben a XVIII. századdal, amely számunkra stilisztikailag és kritika-elméletileg a XVII. század egyenes folytatásának tűnhet. Ámde a XIX. század elején a két korszakot egymással szembeállították, könnyen érthető okból: a XVII. század a konzervatív, politikai és vallási reakcióhoz fordult, míg a XVIII. század viselte a felelősséget azért, hogy előkészítette, sőt okozta a francia forradalmat. Azok az emberek, akik ezen ideológia definíciójáért felelősek, azt hiszem nem, vagy csak nagyon ritkán használják a „klasszicizmus” terminust. Désiré Nisard *Histoire de la littérature française* (4 kötet, 1844—1861.) c. művén a francia szellem azon koncepciója uralkodik, amely kiteljesedését a XVII. században érte el, míg minden egyéb, ami azóta történt, dekadenciaként jelenik meg. Nisard volt valójában az első, aki először vádolta dekadenciával a romantikát. Az ő *Études des mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (Erkölcsei és kritikai tanulmányok a dekadens latin költőkről. 2 kötet, 1834.) c. munkája a latin Ezüstkor íróinak éles kritikai tárgyalása volt, amely Nisard saját korának francia irodalma elleni nyílt vádaskodásra vezetett. Az új francia költészet — így érvel — a késői antik kor dekadenciájának összes szimptómáját mutatja, míg XIV. Lajos kora a nagy Augustus korával állítható párhuzamba. Rachelnek a XVII. századi tragédiákban aratott színpadi sikereivel, Hugo *Les Burgraves*-jének szomorú bukásával és Ponsard „klasszikus” tragédiájának, a *Lucrèce*-nek 1843-as nagy sikerével úgy tűnt, hogy megvalósult a klasszicizmus visszatérése. Ponsard meglehetősen szerénységgel úgy tett, mintha alig emlékeznék, hogy különbséget szoktak tenni klasszikusok és romantikusok között, illetve valamiképp hasonló módon nevezett emberek között.⁵⁷ Ponsard később (1847.) kijelentette, hogy „újítás vagy reakció, romantika vagy klasszicizmus csak szavak, amelyek formuláknak felelnek meg” és azt a következtetést vont le, hogy „a művészetben nincs semmi más, csak jó vagy rossz.”⁵⁸ Ez a felfogás megnyerte volna Croce tetszését. Az új „klasszikus” újjászületésből azonban semmi sem lett: a klasszikus ókorért lelkesedők inkább „pogány iskoláról” beszéltek, vagy pedig stílusukat „néo-grec”-nek (új-görögnek) nevezték. Határozottan új hellenizmus volt ez, amely nagyon különbözőnek érezte magát a francia klasszicizmus hagyományaitól. Sainte-Beuve híres esszéjét *«Qu'est-ce qu'un classique?»* (Ki a klasszikus, 1850.) ebben az összefüggésben kell látnunk. Mialatt kitart a görög-latin hagyomány mellett, Sainte-Beuve célja, hogy kitágítsa a koncepciót. Felismeri valaminek a létezését, amely túlmutat a tradíción: Homérosz, Dante és Shakespeare klasszikusok, bár nem felelnek meg azoknak a

⁵⁴ Puskin megjegyzése F. N. Glinka Karlija c. költeményével kapcsolatban (Puskin az irodalomról c. gyűjteményben, szerk.: N. V. BOGOSZLAVSZKIJ. Moszkva 1950. 219.): „... он не исповедует ни древнего, ни французского классицизма, он не следует ни готическому, новейшему романтизму...”

⁵⁵ *Anyegin* VII. 55. szakasz, 13. sor: Я классицизму отдал честь.

⁵⁶ *Diccionario critico etimologico de la lengua castellana*. Madrid 1954. I. 817.

⁵⁷ *Revue de Vienne* 3 (1840.), 490. CAMILLE LATREILLE idézi a *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard* (A romantikus színház vége és François Ponsard) c. művében Paris 1899. 302. „Des classiques et des romantiques, ou des gens qu'on appelait à peu près ainsi” (A klasszikusokról és romantikusokról és azokról, akiket kb. így neveznek.).

⁵⁸ A propos d'Agnès de Méranie. *Oeuvres Complètes*. Paris 1876. 356.: „L'innovation ou la réaction, le romantisme ou le classicisme, sont des mots qui s'appliquent à des formules. L'art ne connaît que le bon et le mauvais.”

követelményeknek, amelyekből mi a francia klasszicizmust határoztuk meg. A klasszicizmusnak ez a fajtája, szabályaival együtt, ő nagyon jól tudja, már határozottan a múlté. Mégis kiáll amellett, hogy meg kell őriznünk a klasszikusok kultuszát és tiszteletét és egyúttal tágítanunk és nemesítenünk kell azt.⁵⁹

Sainte-Beuve és Taine nem használják a „klasszicizmus” terminust. Sainte-Beuve mindazonáltal felelevenítette a klasszikus hagyomány szellemét, Taine viszont kemény csapást mért rá, amikor a *Les Origines de la France contemporaine* (A mai Franciaország eredete, 1874.) c. művében a jakobinusok absztrakt utópizmusát összekapcsolta a kar-teziánus tradíciók racionalizmusával és a forradalmat a klasszikus szellem logikus folyományának tüntette fel.⁶⁰ Később a század folyamán a francia klasszicizmus új bajnoka, Ferdinand Brunetière úgyszólván sohasem használta a terminust. Csak Emile Deschanel egyik könyvéről — *Le Romantisme de classique* (1882) — írt ismertetőjében használja többször, Deschanel gyakori használatának hatására,⁶¹ míg Jules Lemaître, ugyanezen könyvet bírálva teljesen figyelmen kívül hagyja.⁶² Természetesen nem zárha-tom ki a lehetőségét annak, hogy másutt nem található ez a kifejezés, mégis az a benyomá-som, hogy csak 1890 körül nyert teljesen polgárjogot. 1889-ben Georges Pellissier: *Le Mouvement littéraire au XIX^e siècle* (Az irodalmi mozgalom a XIX. században) c. műve tartalmaz egy bevezető fejezetet „Le classicisme” címmel. Eugène François Lintilhac egy fontos cikket publikált: *J. D. Scaliger, fondateur du classicisme* (J. D. Scaliger, a klasszicizmus alapítója, 1890.).⁶³ 1897-ben Louis Bertrand a terminust *La fin du classi-cisme et le retour à l'antique* c. könyvének címlapjára helyezte. Ez a könyv gondosan tanulmányozza a XVIII. század végi klasszikus újjászületést. Ám Gustave Lanson alap-vető *Histoire de la littérature française* (1894.) c. művében a szövegben még kerüli a terminus használatát; egy fejezet címében azonban Guez de Balzacot, Chapelau-t és Descartes-ot „trois ouvriers du classicisme” (a klasszicizmus három művelője)-nek nevezi és egy alcím-ben a „cartesianizmusnak és a művészetnek a klasszicizmusban való egyesüléséről” beszél.⁶⁴

Louis Bertrand később a konzervatívoknak ahhoz a csoportjához tartozott, akik a századforduló után elindították a romantikaellenes támadást, mely — Taine-nel szem-ben — a francia forradalom összes kártevéséért és korunk anarchiájáért a romantikát tette felelőssé. Charles Maurras, az Action française alapítója, Pierre Lassarre, aki dicsérte Maurras-t a *Charles Maurras et Renaissance classique* (1902.) c. pamfletjében, és aki a lelkeshangú *Le Romantisme française-t* (1907.) írta, valamint Ernst Seillière báró, aki jó tucatnyi könyvet írt a romantikus betegségről, a klasszicizmust új jelszóvá avatta, amely egyúttal politikai és filozófiai csatakiáltás is volt. A Dreyfus-ügybe és az 1914 előtti németellenes hadjáratba való belekeveredés nyilvánvaló: a németek és az északiak, valamint a romantika közé egyenlőségjelet tettek, a klasszicizmus, a latinság és Francia-ország közé hasonlóképpen. A klasszikus szellem eme magyarázatának erőszakos és kizárólagos nacionalizmusa, azt gondolnánk, kizárólag Franciaországra korlátozta a hatást. Mégis, Irving Babbitt *Rousseau and Romanticism* (1919.) c. műve alapvető eszméit és beállítást a francia csoportból merítette, annak ellenére, hogy Babbitt, mint jó amerikai

⁵⁹ Causeries de Lundi. (Hétfői csevegések.) Paris 1945. III. 38—55.

⁶⁰ Ancien Régime. I. 3. Könyv II. feje. Paris 1947. 288.

⁶¹ Classiques et romantiques. Études critiques sur l'histoire de la littérature française. 2. kiad. Paris 1890. 293., 299., 315., 319., 320., 321., 325.

⁶² Le Romantisme des Classiques. Les Contemporains 8. sorozat, Paris 1918. 159—750.

⁶³ A Nouvelle Revue-ben, 1890. máj. 15. és jún. 1.

⁶⁴ Paris 1894. Az idézet az 1912. évi kiadás 391. lapjáról: „union du cartésianisme et de l'art dans le classicisme.”

és republikánus végülis visszariadt annak politikai következményeitől.⁶⁵ De T. S. Eliot 1910–11. közötti párizsi tartózkodása alatt telítődött ezekkel az eszmékkel és később el is ismerte, hogy Maurras *L'Avenir de l'intelligence* (Az ész jövője, 1905.) c. műve nagy befolyást gyakorolt intellektuális fejlődésére.⁶⁶ Angliában T. E. Hulme sokat merített ezekből az új francia klasszicistákból: *Romanticism and Classicism* c. műve (amelyet 1924-ben adtak ki, de 1913-ban írta) nyújtotta a klasszicizmus legtöbbszor idézett meghatározását. Nem tehetek róla, én ezt nem tartom szerencsésnek: Hulme esszéje zavaros és ellentmondásos, a klasszicizmust olyan felfogással azonosítja, amely az eredendő bűnben, az emberi természet megrögzöttségében, a fejlődés lehetetlenségében és új száraz, vizuális vers létrejöttének lehetőségében hisz.⁶⁷ A XVII. századi francia klasszicizmus, legalábbis törekvéseiben, egyetemes hatású volt. Az új klasszicizmus terméketlen hitvallás, és Maurras-szal, Hulme-mal és Ezra Pounddal határozott fasiszta színezete van. Nem csoda, hogy nem terjedt el azzal a sokkal gazdagabb és körülhatároltabb tradícióval szemben, amelyet T. S. Eliot védelmezett. *What is a Classic?* (Kit nevezhetünk klasszikusnak, 1944.) c. esszéje újrafogalmazza, még részleteiben is, Sainte-Beuve koncepcióját, bár Eliot biztosít minket arról, hogy nem olvasta Sainte-Beuve esszéjét harminc egynéhány éve. „Az európai irodalom vérárama — fogalmazza meg Eliot — a latin-görög, egy és nem két keringésrendszer, mivel Rómán keresztül kell visszavezetnünk származásunkat egészen Görögorszáig.”⁶⁸

Ennek a nézetnek elutasítása pontosan a német klasszicizmus megkülönböztető vonása, vagy inkább annak, amit a németek az ő „Klassik” szavukon értenek. A „Klassik” terminus az irodalommal foglalkozó könyvekben terjedt el.⁶⁹ Látszólag senkinek sincs tudomása, hogy itt új terminusról van szó, és senki sem követte nyomon annak történetét. Olyan szigorúan tudományos műben, mint a *Grundriss der germanischen Philologie*, a *Deutsche Wortgeschichte* (1942.) c. kötetben, azt a hamis felvilágosítást kapjuk, hogy a „Romantik” hasonló, analóg formája a „Klassik” szónak. Valójában a „Romantik” szót Novalis használta 1800-ban, de én nem találok a „Klassik” szót 1887 előtt sehol. Van mégis egy teljesen egyedülálló eset. Friedrich Schlegel 1797-i keltezésű, de csak 1963-ban publikált jegyzeteiben ezeket a meglehetősen misztifikáló megállapításokat vetette papírra: „Absolute Klassik also annulliert sich selbst” (Az abszolút klasszika tehát megsemmisíti önmagát) és „Alle Bildung ist Klassik: Abstraktion” (Minden műveltség klasszika: absztrakció).⁷⁰ Kutatásomnak ez, legalább is, az ideiglenes eredménye.

Otto Harnack használja a terminust először *Goethe in der Epoche seiner Vollendung* (1887.) c. munkájában, időzőjelbe téve, majd egy Euphorionról írt mondatban: „der geniale Spross der vermählten Klassik und Romantik”⁷¹ (a klasszika és a romantika házasságának zseniális szülötte). Harnack úgy látszik érezte, hogy a szó újítás, mivel későbbi *Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes* (1906.) c. könyve előszavában így magyarázkodik: „Ez alkalommal nem tudtam elkerülni a »klasszicizmus« és a »klasszicista« kellemetlen kifejezéseket, amelyek helyett én rendszerint a »Klassik« és »klassisch« szavakat szoktam használni, mivel az általános használat a »klassisch« szó jelentését a

⁶⁵ Vö. Racine and the Anti-Romantics. (eredetileg a *The Nation*-ben, 1909. nov. 18.) újranyomva *The Spanish Character and Other Essays*-ben (Boston 1940) 90. és MARCUS SELDEN GOLDMAN ismerteti Babbit 1923-as nézeteit F. MANCHESTER és O. SHEPARD szerkesztésében megjelent: *Irving Babbit: Man and Teacher*. New York 1941. 235.

⁶⁶ L. La Nouvelle Revue Française 9 (1923. nov.) 619–25.

⁶⁷ A *Speculations*-ban. Szerk.: HERBERT READ. London 1924. 113–140.

⁶⁸ London 1945. 8., 31.

⁶⁹ FRIEDRICH KAINZ: *Klassik und Romantik*, F. MAURER és F. STROH: *Deutsche Wortgeschichte* c. munkájában, 2. kiad. Berlin 1959. II. 3222.

⁷⁰ *Philosophische Lehrjahre* I. köt. szerk.: ERNST BEHLER. München 1963. (Sämtliche Werke XVIII. 23.)

⁷¹ *Lipsee* 1887. 133., 152.

német költészetre vonatkoztatva sajátosan leszűkítette.⁷² Harnack határvonalat húz a „Klassizismus”, az antik világ utánzása és a „Klassik” terminus között, amely a nagy német klasszikusok, Goethe és Schiller műveit jelöli. A „Klassik” terminus eleinte csak lassan hódított tért. Eugen Wolff és Heinrich Hart használják 1888-ban és 1893-ban a naturalizmus vagy ahogyan ők nevezik, a „Die Moderne” manifestumaiban.⁷³ Carl Weitbrecht *Diesseits von Weimar. Auch ein Buch über Goethe* (1895.) c. könyvében azt ajánlja, hogy a „klassisch” és a „klassizistisch”-t élesen különböztessék meg, mivel szerinte a „Klassizismus” „kisiklatta” Goethe géniuszát helyes pályájáról.⁷⁴ Otto Harnack a terminust *Deutsches Kunstleben im Zeitalter der Klassik* (Weimar 1896.) c. művének címében használta. Még az oly germán öntudatú irodalomtörténész, Adolf Bartels is használta a „Klassik” szót 1906-ban *Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur*⁷⁵ c. művének egy fejezetében. A német kultúr-spektrum másik végén Friedrich Gundolf, Stefan George tanítványával, az új terminus a régebbi „klasszicizmus” helyébe lép. *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911.) utolsó fejezete „Klassik und Romantik” *Goethe*.⁷⁶ (1916.) c. munkájában megkapjuk a különbség definícióját. „Klassizismus ist bewusste und gewollte, nicht naive Klassik” (a klasszicizmus tudatos és akart, és nem naiv klasszika);⁷⁷ és 1922-ben Fritz Strich a *Deutsche Klassik und Romantik: oder Vollendung und Unendlichkeit* (Német klasszika és romantika: vagy beteljesedés és végtelenség, München 1922.) c. munkájának — a legnagyobb befolyású német tipológiának, amely Wölfflin művészettörténeti elveit alkalmazza az irodalomra — címlapjára helyezi a kifejezést. Ezóta a terminus mindenütt megtalálható. Alexander Heusslernek, Fritz Strich egyik tanítványának van egy disszertációja *Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur*⁷⁸ (1952.); ebben részletesen tanulmányozza a két kifejezés közötti különbséget, anélkül, hogy tudomása volna annak újszerűségéről.

A „Klasszicizmus”-t jelenti Heussler számára Gottsched, Johann Elias Schlegel, a „Klassikát” Goethe és Schiller. Az új terminus azonban kezdetben nem aratott általános győzelmet. Oskar Walzel, 1922-ben, amikor Goethére utal, következetesen „klasszicizmus”-ról beszél.⁷⁹ Paul Merker az irodalomtudományról ugyanazon évben írt beszámolójában nem ismeri az új terminust,⁸⁰ és Franz Schultz egyik 1928-ból származó cikkében kifejezetten megtagadja a neologizmus használatát. „Mostanában — mondja — hozzászoktunk ahhoz, hogy — nyilvánvalóan Fritz Strich befolyására — szétválasszák a klasszicizmust és a klasszikát. A klasszicizmust olybá tekintik, mint az antik világ utánzására való törekvést, a »klasszika« pedig a »romantika« ellentéte a XVIII. és XIX. század fordulóján, azaz Goethe és Schiller gondolata, elmélete és költői gyakorlata. Én szeretnék kitartani a régebbi koncepció mellett és klasszicizmusnak nevezni azt a mozgalmat,

⁷² Berlin 1906. Vorrede: „Die unschöne Ausdrücke »Klassizismus« und »klassizistisch«, für die ich sonst »Klassik« und »klassisch« zu setzen pflege, habe ich diesmal nicht vermeiden können, weil der Sprachgebrauch dem Worte »klassisch« im Bezug auf die deutsche Poesie eine besondere enge Bedeutung gegeben hat.”

⁷³ EUGEN WOLFF: Die jüngste Literaturströmung und das Prinzip der Moderne. Literarische Volkshefte, 1888. 44.; újranyomva ERICH RUPRECHT (szerk.) Literarische Manifeste des Naturalismus c. munkájában Stuttgart 1962. 138. — HEINRICH HART: Der Kampf um die Form in der zeitgenössischen Dichtung. Kritisches Jahrbuch I. (1890.), 76.; újranyomva a Ruprechtben, i. h. 191.

⁷⁴ Stuttgart 1895. 35.: „Aus dem Geleise gebracht.” (Pályájáról eltérítve.) Vö. 33—34.

⁷⁵ Lipcse 1906. A „Nachklassik”-ot is használja.

⁷⁶ Berlin 1911. 310., 321.

⁷⁷ Berlin 1916. 428.

⁷⁸ Bern 1952.

⁷⁹ „Zwei Möglichkeiten deutscher Form” a Vom Geistesleben alter und neuer Zeit 1922. c. műben. Vö. 117., 119., 122—123., 130. és 141.

⁸⁰ Neuere deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1922. 74.

amely Winckelmannnal kezdődött és Hegellel fejeződött be.”⁸¹ Schultz azonban maga is megadta magát az új divatnak, később kétkötetes munkát írt *Klassik und Romantik der Deutschen* (1935., 1940.) címmel.⁸²

Meg tudjuk magyarázni az új terminus sikerét. A „klasszicizmus” abban az érteremben, amely a francia klasszicizmusra vagy a XVIII. század végi szobrászat klasszicizmusára emlékeztet, nem nagyon megfelelő terminus Goethe és Schiller legtöbb írására, Kivételek pályafutásuk azon állomásai, amikor tudatosan a régiek utánzására törekedtek, azaz, amikor Schiller Görögország isteneit írta (1788.) és a „klasszicitásról” elmélkedet egy Körnernek írt levelében a Nagy Frigyesről tervezett eposz kapcsán,⁸³ és amikor Goethe az *Iphigenie auf Tauris*t írta, amikor Itáliába ment és a *Római elégiákat*, az *Achilleis töredékeket*, a *Hermann und Dorothea* idillt megírta, és a plasztikában a témák és formák merev klasszicizmusának fogta pártját. De világos, hogy a klasszicizmus terminus nem illik a *Götz von Berlichingen*hez és a *Werther*hez, vagy a *West-östlicher Divan*-hoz és a *Faust*hoz, még kevésbé a *Haramiák*hoz, a *Wallenstein táborához*, az *Orleans-i szűzhöz* — ez utóbbit maga Schiller látta el „eine romantische Tragödie” alcímmel. A „klasszikus” kifejezés összefoglalja a mérce és minta régi jelentését, míg a régiekkel kapcsolatos stilisztikai asszociációk szinte már nem is érezhetők. Meghatározássá vált, mint a „Goethezeit” vagy a „deutsche Bewegung”⁸⁴, amely elszabadítja a német klasszikusokat a nemzetközi klasszicizmustól, és mégis ellenáll a nyugati tendenciának, mely hajlik arra, hogy Goethét és Schillert romantikusoknak nevezze.

A német irodalomban csakúgy, mint a franciában egy kevésé feltárt folyamattal találkozunk: ez a XVIII. századi íróknak mint „klasszikus”-oknak és a weimari periódusnak mint „klasszikus” korszaknak az elfogadása. A németek máig is hat „klasszikust” tartanak nyilván: Klopstockot, Lessinget, Wielandot, Herdert, Goethét és Schillert.⁸⁵ Ez szerfelett heterogén csoport, tagjai közül Klopstockot ma talán leginkább preromantikusként vagy szentimentálisnak tekinthetnénk; Lessing a francia tragédia doktrínái ellen frott polémiai ellenére is, racionális klasszicistának tűnik, aki Arisztotelésznek hódolt; Wieland pedig a felvilágosodás emberének látszik, akinek művészete gyakran rokokós vonásaival hökkent meg, Herder inkább irracionalista preromantikusként. Hogyan nevezhetnénk egy íróat „klassisch”-nak, aki mint pl. Herder 1767-ben így kiáltott fel: „O az az átkozott Klassisch szó!”⁸⁶, és aki tanításának elárulásával vádolta Goethét és Schillert, mert a klasszicizmus felé fordultak.

Am Goethe és Schiller nem nevezték magukat „Klassiker”-nek s bizonytalan és komplex magatartást tanúsítottak az egész vállalkozással szemben, amely a klasszikus

⁸¹ Der Mythos des deutschen Klassizismus. Zeitschrift für deutsche Bildung IV. (1928.), 3.: „Man hat sich neuerdings daran gewöhnt — wohl unter dem Einfluss von Fritz Strich — Klassizismus und Klassik zu sondern, unter Klassizismus die älteren Bestrebungen zur Nachahmung der Alten und unter »Klassik« das Gegenstück zur »Romantik« um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu erblicken, d. h. die Gedankenwelt, Kunstanschauung und Kunstübung der beiden Weimaraner, Goethe und Schiller und ihre Nachwirkungen. Ich möchte bei der älteren Begriffsbildung bleiben und unter dem deutschen Klassizismus jene Bewegung verstehen, die von Winckelmann . . . bis Hegel führte.”

⁸² Stuttgart 1935., 1940.

⁸³ Levél KÖRNERnek, 1789. március 10-én. Briefe. Szerk.: F. JONAS (Stuttgart 1893.) II. 252. Vö. egy korábbi, Friedrich Schrödernek 1786. dec. 18-án írt levéllel, amelyben a „Klassizität” kifejezést használja, i. m. I. 320.

⁸⁴ H. KORFF: Geist der Goethezeit. A „deutsche Bewegung” Herman Nohltól származó elnevezés.

⁸⁵ Pl. WILHELM MUNCH: Über den Begriff des Klassikers. Zum deutschen Kultur- und Bildungsleben. Berlin 1912. 248.

⁸⁶ Sämtliche Werke. Szerk.: B. Suphan. Berlin 1877. I. 412.: „O, das verwünschte Wort, Klassisch!”

irodalmat akarta megalapítani. Goethe, 1795-ben, egy igen figyelemre méltó cikkben a *Literarischer Sansculottismus*-ban azt állítja, hogy egy német szerző sem tekinti magát „klassisch”-nak és hogy ő nem kívánja „azokat a forradalmakat, amelyek Németországban klasszikus munkákat eredményezhetnének.”⁸⁷ A cikket még akkor írta, amikor a francia forradalom folyamata nem fejeződött be: Goethe a centralizáció veszélyeitől és a kis német államok eltörlésétől félt, amelyek közül eggyel oly szoros érdekközösségben állt, a „klasszikus” pedig számára olyan írásmódot jelentett, amely a nemzet egységét fejezné ki. Csak miután Schlegelék felkeverték a nagy vitát, használta Goethe a terminust szabadabban, vagy tagadva a megkülönböztetést a régebbi kitűnőség-jelző jelentéséhez ragaszkodva, vagy állást foglalva a romantikusok ellen. Egy 1804-ből való levél mutatja, hogy Goethe elutasította a romantika és a klasszikus közötti különbséget, mivel „minden, ami kitűnő *eo ipso* klasszikus”⁸⁸. De később, 1829-ben megtette Goethe híres kijelentését: „A klasszikust egészségeseznek nevezem, a romantikust betegnek.”⁸⁹ Mindazonáltal emlékeznünk kell a történelmi összefüggésekre: Goethét zavarták az olyan német írók túlzásai, mint Zacharias Werner és E. T. A. Hoffmann, és nem szerette az új francia *roman frénétique*-et sem. Később Hugo *Notre Dame de Paris*-járól így beszélt: „a legutálatosabb könyv, amit valaha is írtak.”⁹⁰ Szem elől tévesztette az ellentét eredeti, sokkal szélesebb jelentését, bár 1830-ban Eckermannnal folytatott beszélgetésében azt állította, hogy Schlegelék csak átkeresztelték Schillernek a naiv és szentimentális között tett megkülönböztetését.⁹¹ Goethe mindig azt vallotta, hogy a küzdelem felett áll: a *Helenában* és különösen Euphorion alakjában Goethe a „két költői forma kibékítését” célozta.⁹²

Bár Goethe eléggé elkülönülten szemlélte a vitát, már életében hamarosan a német „klasszikus” lett, vagy legalábbis egyike a két nagy „klasszikus”-nak. Még ma sem általánosan ismert, hogy Goethe a *Werther* nemzetközi sikere után viszonylag feledésbe merült, és hogy csak a *Hermann und Dorothea* (1797.) sikere és a Schillerrel közösen írt *Xéniák* biztosították számára a német irodalomban a vezető pozíciót. De még a XVIII. század végén is számos ellensége volt Goethének: az ortodox keresztények, akik ateizmus-sal és pogánysággal gyanúsították, a felvilágosodás utilitarista rajongói, akik túl esztétizálónak gondolták, és radikális irracionalisták, akik túl hidegnek, gyakorlatiasnak és klasszicisztikusnak vélték.⁹³ Goethe kimagasló hírnevének először Schlegelék vetették meg az alapjait, akik kijátszották őt Schillerrel szemben, noha sem Schillert, sem Goethét nem tekintették klasszikusnak. Friedrich Schlegel már 1800-ban remélte, hogy Goethe véghez fogja vinni „a klasszikus és romantikus összehangolásának feladatát.”⁹⁴ August

⁸⁷ Sämtliche Werke. (Jubiläumsausgabe) XXXVI. 139–144.: „Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.”

⁸⁸ HEINRICH VOSS, JR. 1804. január 26-án L. R. ABEKENNEK írt levele, amelyben beszámol Goethe mondásáról: „Alles was vortrefflich sei, sei *eo ipso* klassisch.” Goethes Gespräche. Auswahl. Szerk.: F. VON BIEDERMANN. Wiesbaden 1949 163.

⁸⁹ ECKERMANN-nak 1829. április 2-án: „Das Classische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.” J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe. Szerk.: HOUBEN. Lipcse 1948. 263–264.

⁹⁰ I. m. 604. 1831. június 27.: „Das abscheulichste Buch das je geschrieben worden.” Vö. ZELTERNEK 1831. június 28-án írt levelét.

⁹¹ I. m. 1830. március 21. 322–332.

⁹² I. m. 1829. december 16. 299.: „wo beide Dichtungsformen . . . eine Art von Ausgleichung finden.”

⁹³ Vö. ALBERT BETTEX: Der Kampf um das klassische Weimar. 1788–98. Zürich 1935.

⁹⁴ Gespräche über die Poesie (1800). Kritische Schriften. Szerk.: WOLFDIETRICH RASCH. München 1956. 334. „Die Harmonie des Klassischen und Romantischen.”

Wilhelm Schlegel drámatörténeti előadásában, 1809–1811, Goethét a Shakespeare nyomdokain írt romantikus dráma elemzése során tárgyalja.

Csak nagyon nagy általánosságban ismerjük, hogyan vált Goethe és Schiller a két német „klasszikus”-sá. Bizonyos igény már korán jelentkezett Goethe kiemelkedő nagyságának elismerésére: pl. Friedrich Schlegel Goethét, Dantét és Shakespeare-t már 1798-ban⁹⁵ a modern költészet „nagy hármashangzatának” nevezte és a *Wilhelm Meistert* Fichte filozófiájával és a francia forradalommal együtt a korszakalkotó események közé sorolta.⁹⁶ Ludwig Tieck *Zerbinó*-jában (1799) Goethe, Schiller, Cervantes és Dante úgy jelennek meg, mint a „szent négyek” a Költészet Kertjében.⁹⁷ K. A. Schaller egy könyvében, 1812-ben, úgy találta, hogy Goethe „minden kétséget kizáróan Németország első költője és abban az időben bizonyos Európában más népei között is vetélytárs nélkül áll.”⁹⁸ Valamennyien ismerjük Byron *Sardanapalus*-ának dedikációját, egy „irodalmi vazallusnak hűbérura előtt kifejezett hódolatát”, bár Byronnak, mivel nem tudott németül — aligha lehetett kellő tudomása Goethe kiválóságáról.⁹⁹ Goethe késői éveiben tudunk a rajongó látogatók odaözönléséről is. Nemcsak Németországból jöttek, hanem soraikban találjuk Madame de Staëlt, Benjamin Constant-t, Jean-Jacques Ampère-t, Thackeray-t, Mickiewiczet, Oehlenschlägert, Kollárt és még sokakat.¹⁰⁰

Goethe látszólag igen hamar utat talált a német iskolákba.¹⁰¹ Ám az iskolai tantervben való megjelenés csak a szélesebb körű közönség között elért siker egyik szimptomája, nevezetesen a színházi közönségé, s legfőképpen hivatalos tekintélyek előtt aratott siker jele, akik Poroszország és a többi német állam nevelési rendszerét irányították. Wilhelm Humboldt és a német *gymnasium* többi alapítójának szerepe igen fontos kellett, hogy legyen pontosan a görög kultúrideál, a *paideia* s Goethe és Schiller pedagógiai, illetve pedagógiailag kihasznált klasszicizmusa közötti szövetség miatt. A XX. század azon tendenciája, hogy Goethét és Schillert elválassa a klasszicizmustól, a klasszikus gimnázium és ama liberális kultúrideál hanyatlásának jele, amelyet Angliában is, részben Goethét szem előtt tartva, megformulázott Matthew Arnold. Megemlíthetem Bettina von Arnim könyvének *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* és Eckermann *Beszélgései*-nek (1835.) szerepét, amelyek Goethe alakját, mint egy olümposzi istenét akarták megformálni az Ifjú Németország liberális politikai támadásai vagy Heinének azon kísérlete ellenében, hogy Goethét az elmúlt „Kunstperiode”-ba szorítsa vissza. Halála után csakhamar Goethe volt a német „klasszikus”, bár a 40-es és 50-es években — legalábbis Schilleréhez viszonyítva — pozíciójának időleges hanyatlása következett be.

Mégis az irodalomtörténetírás hosszú ideig nem tekintette Goethét és Schillert klasszikusoknak, vagy a „klasszicizmus” képviselőinek. Franz Horn kézikönyvében: *Geschichte und Kritik der deutschen Poesie und Beredsamkeit* (1805.) például, amelyet Carlyle használt, csak „Klopstock—Lessing—Goethe korszaká”-ról hallunk.¹⁰² A XIX. sz. elején Németországban, ahol a romantikus eszme és ízlés uralkodott, nem is

⁹⁵ Athenäum-töredék No. 247. Kritische Schriften.

⁹⁶ I. m. 46.

⁹⁷ Romantische Dichtungen. Jena 1799.: „die heilige Vier.”

⁹⁸ Handbuch der klassischen Literatur der Deutschen. Halle 1812. 21.: „Anerkannt der erste Dichter Deutschlands und gewiss gegenwärtig auch ohne gültigen Mitbewerber unter den übrigen europäischen Nationen.”

⁹⁹ Idézet FRITZ STRICH: „Goethe und die Weltliteratur.” Bern 1946. c. munkájából 301.

¹⁰⁰ L. STRICH i. m., uo. Eckermann stb.

¹⁰¹ „Goethe im Deutschunterricht” c. fejezet WOLFGANG LEPPMANN: Goethe und die Deutschen. Stuttgart 1962. c. könyvében. Ez a fejezet kiegészítés LEPPMANN The German Image of Goethe c. művének német változatához. Oxford 1961.

¹⁰² Berlin 1805. 190.

tekintették volna hűzelgőnek a „klasszicizmus” terminust. Friedrich Schlegel 1800-ban igen megvető hangsúllyal nyilatkozott az „ún. angol klasszikus költőről: Pope, Dryden és a többiek.”¹⁰³ August Wilhelm Schlegel berlini és bécsi előadássorozatai a francia, angol és német klasszicizmus minden formáját polemizáló élességgel tárgyalták. A legbefolyásosabb irodalomtörténetek kerültek a „klasszicizmus” és „klasszikus” terminusokhoz. Így Gervinus *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (5 kötet, 1835–42.) c. munkájában, úgy emlékszem, soha nem hivatkozik Goethére és Schillerre mint „klasszikus”-ra, bár egyszer bemutatja Schiller folyóiratát, a *Die Horen*-t, mint olyan művet, amely stabilizálta a stílust és az ízlést úgy, hogy ezzel a nyelv „klasszikus periódusa” kezdetét vehette. De Gervinus bátrán utal a *Faust* új (1808.) kiadására is, és Goethét „a romantikus irányzat élvonalába” helyezi.¹⁰⁴ A. F. C. Vilmar, aki a rendkívül népszerű *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* (1857.) írta, Goethét „korunk legnagyobb génuszának” és korszakát „A német irodalom második virágkorának” nevezi,¹⁰⁵ de sohasem használja a „klasszikus” vagy „klasszicizmus” terminust. Egy ma már elfelejtett értékes könyvben, amely kifejezetten a klasszikus hagyományokkal foglalkozik, Carl Leo Cholevius *Geschichte der deutschen Poesie nach antiken Elementen* (2 kötet, 1856.) c. művében Goethét és Schillert úgy írja le, mint akik „a romantikus és antik egyesítését véghezvitték”, bár a *Római elégiákról* viszont úgy beszél, mint amelyeket Goethe „klasszikus korszakában” írt.¹⁰⁶ Amennyire én ki tudtam deríteni, a „klasszicizmus” terminus először Hermann Hettner *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (6 kötet, 1856–1870.) c. munkájában vált közzismertté, ám bár Hettner a „klasszicizmus” terminust fenntartja a franciák számára, akiknek uralmát Goethe és Schiller feltehetően „megdöntötte”. Hettner nagy irodalomtörténetének utolsó kötetében „a német irodalom klasszikus korszakáról” beszél – de ezt csak 1870-ben teszi.¹⁰⁷ Ezt megelőzően Rudolf von Gottschall népszerű művében (*Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts*, 1854.) következetesen mint „klasszikusok”-ra hivatkozik Goethére és Schillerre,¹⁰⁸ és kétségtelenül ez lett az elfogadott konvenció, amely roppantul megerősödött, amikor 1867-ben a Goethe és Schiller műveinek utánnyomását védő privilégiumokat eltörölték és a „Klassikerausgabe”, a „klasszikusok” sorozatos kiadásának elburjánzása megkezdődött.¹⁰⁹ A német középosztály egyaránt beszerezte a nagy és középszerű írók sorozatait és a Birodalom megalapításával Goethe és Schiller művei egyre inkább a nemzeti palládium szerepét vették át: olyan kultúrörökség volt ez, amelyet csaknem babonás áhítat vett körül. A Goethe Gesellschaft (1885.) alapítása,¹¹⁰ Goethe műveinek hosszúra nyúlt weimari kiadása, valamint egy egészen új foglalatosságnak, a Goethe-filológiának egyidejű kialakulása, mind ennek a győzelemnek szimptomái. De ami a terminológiát

¹⁰³ Gespräch über die Poesie. (1800) Kritische Schriften i. h. 288.: „die sogenannten klassischen Dichter der Engländer . . . den Pope, den Dryden oder wer sonst noch Klassiker sei.”

¹⁰⁴ Geschichte der deutschen Dichtung. 5. kiad. Lipcse 1871–1874. 2.: V. 49, ihre klassische Periode”, V. 789.: „auf die Spitze der romantischen Richtungen.”

¹⁰⁵ Marburg 1857. II. 168.: „dieser grösste Genius unserer Neuzeit.” 226.: „Unsere, zweite Blüteperiode.”

¹⁰⁶ Lipcse 1856.: „Schiller und Goethe vollenden die Ineinsbildung des Romantischen und des Antiken.” Inhaltsangabe. 118. „Klassische Periode” (297.)

¹⁰⁷ Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Braunschweig, 1856–70. II. (1859.) „Lessing, Goethe und Schiller haben den französischen Klassizismus gestürzt”. V. (1870.) 25.: „Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.”

¹⁰⁸ 6. kiad. Breslau 1891. utánnyomás: „Vorrede” az 1. kiad.-hoz, 1854. VIII.

¹⁰⁹ L. Peter Frank: Chancen und Gefahren von Klassikerausgaben. Merkur XVII. 1963.) 1201.

¹¹⁰ Részletes szociológiai és statisztikai tanulmány LEPPMANN idézett munkájában.

illeti, még mindig ugyanazt a bizonytalankodást figyelhetjük meg, mint Franciaországban és Angliában: A. Kuhn *Schillers Geistesgang* (1863.) c. művében pl. a „klasszicitás idejéről” beszél „irodalmunkban”.¹¹¹ Ezt a terminust Georg Brandes dán kritikus is előszeretettel használta *Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*¹¹² c. munkájában. Mások ragaszkodtak a „klasszicizmus”-hoz, pl. Julian Schmidt Schlegeléknek a „klasszicizmus”-sal történt szakításáról beszél,¹¹³ míg Wilhelm Scherer *Geschichte der deutschen Literatur* (1883.) c. alapvető munkájában a „klasszicizmus” terminus csak a tartalomjegyzékben szerepel, míg a szöveg a „klassische Mode”-ról (klasszikus divatról) beszél. Azt hiszem, csak egyszer említi Scherer „a mi modern klasszikus korszakunkat”.¹¹⁴ Látható, hogyan következett be a „klasszicizmus” terminussal való elégedetlenség, és miért jött a helyébe az új „klasszika” kifejezés. Az utolsó 80 év atmoszférájában a német „klasszikusokat” mint nemzeti tőkét egyre inkább germanizálták és romantizálták, míg a „klasszikus” terminus szinte nem is szó szerint vett értelemben kapcsolódott hozzájuk.

Visszatekintve: nyilvánvaló, hogy a „klasszicizmus” XIX. századbeli terminus. 1818-ban Itáliában fordul elő először, Németországban 1820-ban, Franciaországban 1822-ben, Oroszországban 1828-ban, Angliában 1831-ben. Németországban 1887-ben kialakult az új „klasszika” terminus (amelyet 1797-ben F. Schlegel talált ki), amely azután kiszorította a „klasszicizmus”-t. Világos, hogy a terminusokban van valami közös: a bennük rejlő utalás a kiválóságra, a tekintélyességre és az antik világgal való kapcsolatra. Nyilvánvaló azonban, hogy a három országban megtárgyalt „klasszicizmus” az irodalom három egymástól különálló egységére vonatkozik: a francia a XVII. századi, az angol a késő XVII. és kora XVIII. századi, a német pedig a XVIII. század végi irodalomra. Ezek erősen különböznek tartalomban és formában, tekintélyre és nagyságra való igényükben, sőt még az antik világgal való kapcsolatukban is. Ahhoz, hogy jellemezzük különbözőségüket, meg kellene írni két évszázadra vonatkozólag három ország irodalomtörténetét. Csak röviden jegyzem meg, hogy a francia és német klasszicizmus megőrizte a tekintélyét, amely hiányzik az angol klasszicizmusból, annak ellenére, hogy kísérletek történtek pozíciójába való visszahelyezésére, és a kor nagy írói iránt — véleményem szerint megérdemelten — megnövekedett a tudományos érdeklődés: különösen gondolok itt Pope-ra és Swiftre. Úgy tűnik, T. S. Eliotnak igaza van, mikor azt mondja: „Nekünk angoloknak nincs klasszikus korszakunk és klasszikus költőnk”, ámbar éppen ő emlékeztet bennünket arra: „ha nem tudjuk élvezni Pope műveit, nem tudunk eljutni az angol költészet teljes megértéséhez”.¹¹⁵

Csak utalni kívánok arra, hogy a francia és az angol klasszicizmus sokkal „latinabb”, mint a német, amely viszont határozottabban és öntudatosabban „görög”. Egy művészettörténeti analógiára alapozott európai irodalmi stílustörténetben a XVII. századi francia klasszicizmus mint barokk jelenne meg: egy elnémított, elnyomott barokk, mint ahogyan azt Leo Spitzer kitűnő esszéjében kimutatta;¹¹⁶ míg az angol klasszicizmus igen felvilágosodott, józan, sőt realista, noha esetenként rokon vonásai vannak, mond-

¹¹¹ Berlin 1863. 354.: „In der Zeit der Klassizität unserer Literatur.”

¹¹² L. G. BRANDES: *Die Emigrantenliteratur*. Berlin 1914. 223. vagy: *Die Reaktion in Frankreich*. Charlottenburg 1900. 248. Ezek a tanulmányok először 1872-ben és 1874-ben jelentek meg.

¹¹³ *Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin IV. 1890: „Der Bruch der Schlegel mit dem Klassizismus, 1797.”

¹¹⁴ Berlin 1883. 615. és 576.: „Der Geist unserer modernen klassischen Literaturperiode.”

¹¹⁵ T. S. ELIOT: *What is a Classic?* London 1945. 17.

¹¹⁶ *Die klassische Dämpfung in Racine's Stil*. Romanische Stil- und Literaturstudien, Marburg 1931. I. 135—168.

hatjuk, a rokokóval is. Ez vonatkozik legalábbis Pope *Rape of the Lock*jára.¹¹⁷ A német klasszicizmus még legöntudatosabb neoklasszikus fokán is éppoly romantikusnak vagy esetleg nosztalgikusnak és utópikusnak tűnik, mint amilyen bárhol másutt a korabeli klasszicizmus volt. Az elégikus vonás prominens Chenier-nél és az antik világba forduló festőknek és szobrászoknak, mint Davidnak, Canovának és Thorvaldsennek is vannak szentimentális vonásaik. Az aranykor álomképe soha sincs távol.¹¹⁸ Napóleon empire stílusa klasszicisztikus; de Napóleon volt az, aki mindenhova magával hordozta a *Werther*t és *Ossiánt*.

Témám végtelenül szerteágazó. Alig érintettem a felszínt és biztos vagyok benne, korrekcióra szorulok adatokban és részletekben. De nem tekintem témámat csupán lexikográfiai vagy terminológiai-történeti adaléknak. Mintaképpen néhai Leo Spitzert tartom szem előtt. Spitzert talán főként mint a stilsztika és etimológia tanulmányozóját tartják számon, de ő mester volt, ahogy ő nevezte a „történeti szemantika” területén is. Dolgozatai, mint a *Classical and Christian Ideas of World Harmony* és a „Milieu”-ról meg az „Ambiance”-ról szólók¹¹⁹ mutatják, hogyan tudta figyelmét civilizációnk tudományos kulcsszavaira összpontosítani és hogyan tudott a gondolkodás általános történetének keretében fogalomtörténetet írni, lexikográfiát eszmetörténettel kombinálni. Ennek az áttekintésnek is az a törekvése, szándékom szerint, hogy párhuzamosan kiegészítse korábbi, a barokk, a romantika és a realizmus fogalmáról szóló dolgozataimat.¹²⁰ Végső fokon az irodalmi periodizáció történetének kidolgozására törekszem, ez régi tervemnek az alap gondolata: megírni a modern kritika történetén belül az irodalomtörténet és az irodalomtudomány történetét.

(Fordította: Szabó Ákosné)

¹¹⁷ Vö. FRIEDRICH BRIE: Englische Rokoko-epik. München 1927.

¹¹⁸ Vö. RUDOLF ZEITLER: Klassizismus und Utopia. Uppsala 1954.

¹¹⁹ Classical and Christian Ideas of World Harmony. Szerk.: ANNA G. HATCHER. Az előszót RENÉ WELLEK írta. Baltimore 1963.; Milieu and Ambiance. Essays in Historical Semantics, New York 1948. 179–316.

¹²⁰ Most gyűjtöttem össze a Concepts of Criticism (New Haven 1963.) c. munkában.

* A terminus története még alig volt vizsgálat tárgya. Néhány megjegyzés található PIERRE MOREAU: Le Classicisme des romantiques (Paris 1932.); HENRI PEYRE: Le Classicisme français. New York 1942. (a II. fejezet „Le Mot Classicisme”, a „classique” szóval foglalkozik, és semmi mondanivalója nincs a „classicisme”-ről mint szóról); ERNST ROBERT CURTIUS: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (Bern 1948.) különösen a 251. utáni részek); HARRY LEVIN: Contexts of the Classical; fejezet a „Contexts of Criticism” Cambridge Mass., 1957. c. művében, 38–54.; GEORG LUCK: Scriptor Classicus, Comparative Literature X. 1958. 150–158.

A „klasszicizmus” tárgyalása másutt legtöbbször analitikus, ideológiai vagy történeti jellegű. Íme egy kis válogatás: P. VAN TIEGHEM: Classique. Revue de synthèse historique XLI. (1931) 238–241. tisztán analitikus; GERHART ROSENWALDT Zur Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst, Zeitschrift für Aesthetik XI. (1916) 125. lapján meglepő definíciót tartalmaz: „Klassisch ist ein Kunstwerk das vollkommen stilisiert ist, ohne von der Natur abzuweichen, so dass dem Bedürfniss nach Stilisierung und Nachahmung in gleicher Weise Genüge getan ist.” HELMUT KUHN: „Klassisch als historischer Begriff.” WERNER JAEGER (szerk.): Das Problem des Klassischen und die Antike, Stuttgart 1933. újranyomva 1961-ben, 109–128.; CONCINNITAS: Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum achtzigsten Geburtstag ... zugeeignet; KURT HERBERT HALBACH: Zum Begriff und Wesen der Klassik, és Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet ... Tübingen 1948. 166–194. FRITZ ERNST: Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland. Zürich 1924.), egy kis vázlat. SHERARD VINES: The Course of English Classicism from the Tudor to the Victorian Age. London 1930. eleven, de zavaros. Két idevágó, Goethe dicsőségét hirdető könyv: REINHARD BUCHWALD: Goethezeit und Gegenwart. Stuttgart 1949. és WOLFGANG LEPPMANN: The German Image of Goethe. Oxford 1961. (A német kiadás: Goethe und die Deutschen. Stuttgart 1962.)

Kozmopolitizmus és nemzeti érzés a Coppet-csoport néhány írójánál

Miután több éven át foglalkoztam a Coppet-csoport íróival — főleg Madame de Staëllal, Constant-tal, Bonstettennel, Sismondival, olaszországi barátaikkal és levelező partnereikkel, Comtesse D'Albanyval és Vieusseux-vel —, nemegyszer feltettem magamnak a kérdést, mi lehetett a viszony kozmopolitizmusuk és hagyományos nemzeti érzésük között, vagy még pontosabban: hogyan sikerült tudatukban összekapcsolni ezt a kétfajta igényt. Hatalmas és komplex téma ez, ennek a rövid cikknek a keretében csupán arra szorítkozom, hogy kiemeljek néhány fő gondolatot és indítványozzak néhány hipotézist a munkára vonatkozólag.

A „cosmopoliter” ige Mercier által megfogalmazott jelentése: „bejárni a világot”, pontosan ráillik a Coppet-csoport íróira, de a meghatározás nem teljes. Madame de Staëltől kezdve, aki Léman-parti kastélyával a csoport szellemi központját képezte és szellemével, jellemzőségeivel, lelki nagyságával, ékesszólásával irányító szerepet töltött be, ezek az írók keresztül-kasul bejárták Európát. Benjamin Constant bizonyos értelemben valamennyiük közül a legkozmpolitibb, már gyermekkorától kezdve külföldön élt és két ízben is német nőt vett feleségül. Figyelembe kell venni természetesen, hogy ezek az írók svájciak voltak, tehát olyan országból származtak, amely három különböző kultúrát olvaszt össze és így természeténél fogva közvetítő szerepet töltött be. Az utazásra, a különböző országok megismerésére irányuló igyekezetükben azonban van valami, ami nem azonosítható a kíváncsisággal — még a szó legnemesebb értelmében sem —, ami általában más utazókat lelkesít. Ők egyáltalán nem, vagy csak alig érdeklődnek a táj szépsége iránt, őket sokkal inkább az emberek jelleme, politikai, gazdasági, kulturális problémái érdeklik, valamint az, hogy milyen színvonalon áll civilizációjuk, a haladás iránti törekvésük stb. „Utazás közben a legnagyobb örömem — írja Sismondi —, hogy miután láttam a tájat, megismerjem lakosait.” Állandóan kíséri őket az együttérzés szelleme, a megértésre tett erőfeszítés, amely ellenáll a csalódásoknak, állandó élnék érdeklődés az akkori élet iránt, még azoknál az íróknál is, akik írásaikat a múltnak szentelik, például mint Bonstetten és Sismondi. Bejárják a különböző országokat és gyűjtik az impressziókat a magánéletre vonatkozóan, összehasonlítják a gyakran nagyon különböző állapotokat, az összegyűjtött problémákra különböző megoldási módokat javasolnak, egyre nagyobb szabadságot kívánnak, hogy az állampolgároknak lehetővé váljék nemzeti szellemük kifejezésre juttatása.

Ezek az írók mindannyian nagyon toleránsak, ami lehetővé teszi, hogy nagy megértéssel ítélik meg a különböző állapotokat még akkor is, ha azok ellenkezők temperamentumukkal, ami gyakran előfordul Itália különböző vidékein a múlt század elején. Arra töreksenek, hogy igazi európai szellemmé formálódjanak, és reagálnak mindarra, ami az egyes népek nemzeti érzésében a legexkluzívabb. Ezzel kapcsolatban Sismondi így ír D'Albany grófnőnek: „Nem gondolatot kérünk az élő emberektől, hanem közös érzéseket és impressziókat, mert a jelen és jövő bajaival szemben ez a közös ellenállási

vonal.” Így Madame de Staël, aki mindig híven kitart az egyes népek függetlensége mellett, sajnálkozik azon a tényen, hogy Ausztriában a francia uralja és főleg túl sokáig uralta a nemzeti szellemet. Constant pedig egy francia tudóssal kapcsolatban megjegyzi, hogy az „... úgy néz mindent, ami nem Franciaország, mint erdővel borított, jéggel fedett tájat... Igazi kínaiak vagyunk más országokra vonatkozó ismereteinkben.” („Egy francia mindig kényelmetlenül érzi magát a külföldiekkel szemben, még akkor is, ha nem ért mindenben egyet azzal, ami hazájában történik.”) Sismondi egészen addig az állításig merészkedik, hogy Madame de Staël „utazás közben sokkal inkább francia... mint bárhol egyébként”.

Ezeknek az íróknak mindegyike sajátos, egyéni szellemi érdeklődéssel is rendelkezik, és éppen ezért érdeklődésük különböző árnyalatú. Madame de Staël főleg az általa meglátogatott ország legjelentősebb személyiségei, a lakosság politikai viszonyai, törekvései iránt táplál érdeklődést. Akkor is kialakul valami elképzelése, amikor az idegen elnyomás következtében az előbbi mondatban felsoroltak nem találják meg természetes megnyilvánulási formájukat. Ami Madame de Staëlnek a XIX. század eleji Itáliával való kapcsolatát illeti, látszik, hogy valami új van kialakulóban, olyannyira, hogy a *Corinne*-ban Itália újjászületésének valamiféle megsejtését találhatjuk. Ezzel szemben útítársa, Schlegel „több figyelmet szentel a külső dolgoknak: képeknek, szobroknak, antik építészeti daraboknak”.

Sismondi kétségkívül segítségére volt Madame de Staëlnek abban, hogy megértse Itáliát, hiszen ő már korábban tanulmányozta történelmét és élt Itáliában. Sismondi érdeklődése azonban ez iránt az ország iránt összetettebb volt, ökonómiai előképzettsége és a földművelés iránti érdeklődése pedig lehetővé tették számára, hogy megírja a *Tableau de l'Agriculture toscane* c. munkáját, ami az egyik legérdekesebb könyv volt azok közül, amelyek a múlt század eleji Itáliának hasonló problémáival foglalkoztak. Az említett írók közül talán Sismondinak sikerült a legintimebb hangú beszámolót adni a lakosok szükségleteiről és törekvéseiről, főleg Franciaországban és Itáliában. Ezt egyébként Sainte-Beuve is megjegyezte, így jellemezve: „gazdag morális természet... aki szint kap attól a miliőtől, amelyben él”.

Constant-t Angliában, Németországban, Franciaországban szerzett gazdag tapasztalatai ellenére azok közé az írók közé számíthatjuk, akik leginkább külföldiek maradtak a meglátogatott országban, kivéve Németországot, amely mély nyomot hagyott lelkében. Olyannyira, hogy nemegyszer szembeállította a német karaktert a franciával: „A franciák — írja *Journaux intimes*-jében, amit nem szánt kiadásra, éppen ezért tehát igen nagy a dokumentációs értéke — csak a hatásvadászattal törődnek. Az igazság, látszat, előny, becsületesség egyik sem tűnik számukra oly fontosnak, mint hatást elérni.” Nagyon szereti azt a Németországot, amit akkor megismert és amellyel kapcsolatban így ír ugyancsak a *Journaux*-ban: „Mindenütt találunk Németországban széles látókörű, higgadt ismeretekkel rendelkező embereket, akik nem igyekeznek ezzel hivatkozni. Van a német társalgásban — még a nem művelt emberekében is — valami jóízűség és higgadság, aminek értékét annál inkább érzem, minél jobban közeledem Franciaországhoz”. És amikor Weimart elhagyja, erre a következtetésre jut: „Visszatérek egy olyan világba, ahol nem találkozom többé azzal a jóakarattal, amihez úgy hozzászóltam. Nem fogom megtalálni többé a pártatlanság és az igaz szeretet szellemét, ami oly kellemes és hasznos volt számomra.” Ebben a pillanatban sikerül átlépni Constantnak azon a „legyőzhetetlen akadályon”, amelynek létezését bizonygatja „közte és mások között”. Érdeklődését külföldön általában főleg a politikai problémák keltették fel: a *Cours de politique constitutionnelle* szerzője sokkal inkább, mint a többiek, teoretikus marad. Társaival ellentétben nincs igénye, hogy elkeveredjék az emberek közé és megossa velük érzéseit.

És végül Bonstetten, akár a római hadjáratot tanulmányozza az *Aeneis* hat utolsó könyve alapján, akár valami általánosabb szempontból a klímának az emberekre tett hatását, mindig képzeletének világában él olyannyira, hogy néha még a miliőről is elfeledkezik, amelyben él. Mély optimizmusával és felebarátai iránt tanúsított őszinte szimpátiájával sikerül behatolnia mások szellemi világába intuíciója segítségével.

Az említett írók szükségét érezték annak, hogy kialakítsák magukban az európai szellemet, lerombolják — legalább a kultúra világában — az emberek közötti határokat. Sokkal inkább érdeklődnek az iránt, ami összekapcsolja őket, mint az iránt, ami választalat képezhet közöttük. Szükségét érezték annak, hogy higgyenek a szellem világában, ahol ideális egység valósítható meg. Nemes és nagylelkű álom volt ez főleg azoknál az íróknál, akik mélységes tiszteletet éreztek valamennyi nép függetlensége iránt, akik néha — mint Madame de Staël és Sismondi — együtt fáradoztak a nemzeti szellem kialakításán például Itáliában. Valami intellektuális közösségről álmodoztak, amelynek alapja minden nemzeti hagyomány mély tisztelete lenne, abból a meggyőződésből kiindulva, hogy ezek a tradíciók kapcsolatba jutva az európai szellemmel, még jobban éreztetik sajátos jellegüket, és hogy ezek a nemzeti hagyományok tágabb keretek között még mélyebbé és gazdagabbá válnak. Egy ilyen nemes elképzelés azonban, amely eljut a végső következtetésig, elkerülhetetlenül az író elszigetelődésével végződik, a magányosság érzését eredményezi, csaknem idegennek érzi magát saját hazájában. Ez történik egy adott pillanatban Bonstetennel, aki a fent említett álom legteljesebb megvalósítására törekszik. Felváltva hol németül, hol franciául írja könyveit, Európának hol északi, hol déli felén él a lehető legteljesebb mértékben igyekezve elfelejteni szülővárosát, hogy európai polgárnak érezhesse magát. Amikor hazatér Bernbe, teljesen idegennek találja, mint ahogy Sismondi írja D'Albany grófnőnek: „Annyira elfeledte hazáját, hogy most idegen városként szemléli, meglepve mindattól, amit talál.”

A nemzeti hagyományokhoz való ragaszkodás igényének legjellegzetesebb példáját egy másik svájci, Vieuksseux, Sismondi barátja szolgáltatja, aki kapcsolatban állott valamennyi említett íróval. Miután fiatal korában beutazta a kontinens legkülönbözőbb országait egész Oroszorszáig — amelyről egy időben írni is akart —, letelepszik Itáliában, és Firenzében irodalmi szalont, kabinetet hoz létre. Irodalmi központnak szánta, és valóban nagy hatást gyakorolt nemcsak Toscanában, de egész Itáliában, főleg a Vieuksseux alapította folyóiraton, a *Nuova Antologian* keresztül. Hogyan jutott el ez a svájci titkember odáig, hogy annyira beilleszkedjék az olasz életbe, hogy sikerüljön maga köré gyűjtenie saját kora Itáliájának legrepresentatívabb embereit? Ő maga mondja el barátjának, Sismondinak küldött levelében, akivel egyébként hosszú időn keresztül levelezett. Levelezésük afféle szenvedélyes dialógus koruk fő problémáiról. A sok utazás folyamán Vieuksseux nemzetközi tapasztalatra tett szert, ezért szükségét érezte, hogy azonosuljon egy nemzet tradíciójával és együtt dolgozzék Itália szellemi és kulturális életének kialakításán. Nem tagadja meg kozmopolita műveltségét, európai tapasztalatait egy olyan ország szolgálatába állította, amelynek éppen arra volt szüksége, hogy beilleszkedjék egy nagyobb szellemi mozgalomba, és ugyanakkor megőrizze saját arculatát. Vieuksseux tehát belevetette magát a harcba, hogy tevékenységének pontos és konkrét célt adjon. Az volt a meggyőződése, hogy a küzdelem fölé emelkedve nem járulhat hozzá kora előrehaladásához, hanem ki kell választania helyét és vállalnia kell az ezzel járó felelősséget.

A Coppet-csoport írói, miután sokáig arról álmodoztak, hogy a dolgokat európai szempontból vizsgálják, főleg a császárság idején, szükségét érezték annak, hogy jobban támaszkodjanak arra, ami származásukra, legmeghittebb érzéseikre, egyéni képességeikre emlékezteti őket. Az oly sokat utazott Madame de Staël, aki Európa országai, elsősorban Németország és Itália iránt érdeklődést tanúsított, utolsó művét mégis a

francia forradalomnak szentelte, mint egy politikai testamentumként összegezve utóljára mindazt, amit Franciaország az ő szellemi élete számára mindig jelentett. Constant pedig, aki szellemi életének legfontosabb korszakát a vallás tanulmányozásával töltötte, ami nyugtalan életének fő célját képezte, életének utolsó szakaszát végül mégis szellemi hazájának, Franciaországnak áldozta, hogy a Nemzetgyűlésben megvédje legdrágább politika elveit.

Sismondi esete még tanulságosabb. Életét megosztotta hazája Svájc, Franciaország és Itália között: legfontosabb műveit, az *Histoire des Républiques italiennes*-t és az *Histoire des Français*-t annak a két országnak szentelte, amelynek oly nagy szerep jutott szellemi életében: az *Histoire des Français* c. munkáján élete utolsó pillanatáig dolgozott. Amikor már nagybeteg volt, halála előtt, 1842 márciusának végén Genovába ment a Nemzetgyűlés képviselőjeként, hogy megvédje ősei hazájában azokat az eszméket, amelyekhez egész élete folyamán hű volt. Vagy végül Bonstetten, aki miután nem vehetett részt többé Bern életében, írásain keresztül akarta megszervezni hazájának oktatási reformját.

A felsorolt könyveknek számunkra szimbolikus értékük van. A kulturális egység nem maradhat csupán elképzelés, kétségkívül nagyszerű elképzelés. Adott pillanatban az univerzalitás leglelkesebb harcosai is szükségét érzik, hogy visszatérjenek első érzéseik, emlékeik, legdrágább kapcsolataik, intellektuális és morális képzésük kiindulópontjához, és egy közösség tagjának érezzék magukat, még ha ez a közösség oly kicsiny is, gyerek-koruktól kezdve azonban nyomot hagyott lelkükben.

Nos, a Coppel-írók nagy kalandja az, amely eltette őket, gondolatot adott nekik Európa legkülönbözőbb helyein, és a legkülönbözőbb tapasztalatok szerzésére ösztönözte őket — talán hiábavaló volt? — Ellenkezőleg. Mint minden komolyan átélt tapasztalás, az ilyen is termékeny lehet. Ezekkel a tapasztalatokkal gazdagodva, más szemmel tudták nézni a valóságot, főleg helyesebb, ugyanakkor mélyebb és megértőbb arányérzékkel. Ki akartam hangsúlyozni bizonyos megfeleléseket, hogy végül is eljussak a konklúzióhoz: nem lehet elfogadni valamiféle antitézist a kozmopolitizmus és a nemzeti érzés, a nemzeti hagyomány és az európai tapasztalat, a kis haza, amelyhez annyi szállal vagyunk kötve, és a nagy haza között. Vagyis nem érezheti magát az ember gyökértelennek, szabadon a többiek fölött lebegve: egy nagy szellemi közösség kiszélesítését és elmélyítését eredményezi annak a tapasztalásnak, amelynek gyökerei hazai földbe nyúlnak. A Coppel-csoport írói példájukkal mutatták meg számunkra, hogyan lehet összekapcsolni ezt a látszólag két ellentétes követelményt, amelyeknek előbb vagy utóbb egybe kell esniük.

(Fordította: Nahóczky Emil)

Nemzeti vagy nemzetközi szempontból szemlélt irodalmi jelenségek perspektíva-változása

Az összehasonlító irodalomtörténetírás természetéhez tartozik, hogy tárgyat mindig egyszerre kell nemzeti és nemzetek közötti szempontból tanulmányoznia. Pusztán ahhoz is, hogy valamely kétoldalú érintkezési kapcsolat, kontaktus vagy hatás tényét bemutathassa és a maga teljességében megvilágíthassa, ismernie kell a kutatónak a kapcsolat általános történeti vonatkozásait, a kapcsolatban álló jelenségek fejlődésbeli helyét mindkét nemzeti irodalmon belül, valamint ezeken kívül a vizsgált jelenségek nemzetközi helyét. Ez utóbbi a legtöbb esetben a jelenségek nemzetközi, egyetemes, világirodalmi szemlélete alapján határozható meg. A megközelítés kétfélesége az összehasonlító irodalomtörténetírás magasabb rangú tárgyaira, a fejlődésbeli párhuzamosságok, a történeti-tipológiai analógiák, az elméleti kérdések megvilágítására felhasznált irodalmi jelenségek vizsgálatára fokozottan érvényes. Az összehasonlító irodalomtörténetírás módszeres eljárásában tehát a nemzeti és nemzetközi nézőszög korrelatív: egyik a másik nélkül nem képzelhető el és nem is alkalmazható sikeresen.

Nem kívánok ezúttal kitérni arra, hogy maga a nemzeti irodalomtörténetírás is perspektíva-torzulást fog szenvedni nemzetközi (összehasonlító, egyetemes, világirodalmi) szempontok alkalmazása nélkül, valamint hogy ugyanígy egy jelenség (költő, műalkotás) világirodalmi (nemzetközi) szemlélete a nemzeti szempont tekintetbe vétele híján hibás perspektívába kerül. Rövid előadásomban pusztán a fent említett kettős korrelatív kiindulásból adódó kérdések egyikével szeretnék foglalkozni, azzal tudniillik, hogy egyes irodalmi jelenségek: költők, mozgalmak, stílusirányok más perspektívában jelennek meg, ha a nemzeti irodalmon belül, ismét más perspektívában, ha nemzetközi szempontból vizsgáljuk meg őket. Mondanivalóm látszólag eltér a nacionalizmus és kozmopolitizmus irodalombeli megjelenésének (*Nationalism and Cosmopolitanism in Literature*) vitára tűzött tárgyától, mely főként e két eszmei magatartásnak az irodalmi művekben való megjelenését kívánja *tartalmi* szempontból vizsgálni, legalábbis ezt szuggerálja, mégis, remélem, kiviláglik majd kapcsolódása a főtárgyhoz is.

Minden irodalmi jelenségnek megvan a helye a nemzeti fejlődés keretében, de ugyanakkor nem szükséges, hogy nemzetközi szerepe, helye is legyen, vagy hogy ez a nemzeti helyével egyenlő rangú legyen. Valamely mű nemzetközi szerepe legtöbbször esztétikai rangján múlik, de ez egyáltalán nem szükségszerű. Vannak nagy írók, akik csak egy nemzethez tartoznak, vannak valódi remekművek, amelyek nem lépik túl a nemzeti irodalom határait. Az ilyen tények oka lehet például az, hogy az író a nemzetközi irodalmi fejlődés szempontjából „elkészt” vagy „túl korán jött”; lehet, hogy műveinek *formája* nem korszerű, vagy csak valamely nemzeti formahagyományban érthető, vagy hogy provinciális; lehet, hogy eszmetartalma nem eléggé általánosan emberi s így nemzeti határokon kívül nem érthető stb.

A nemzeti határokat át nem lépő vagy csak nehezen átlépő nagy költő esetére szinte kínálkozik néhány eklatáns magyar példa.

A magyar irodalomban a lírikus Petőfi Sándorral kortársát és barátját, a nagy epikus és balladaköltő Arany Jánost csaknem egyenlő rangúnak szokás tekinteni; a nemzeti költészet továbbfejlődésében játszott szerepe pedig nagyobb Petőfiénél. Ennek ellenére Arany János világhíre aránylag csekély, Petőfié pedig a legnagyobb minden magyar költőé között. Petőfi költészete az európai romantika utolsó hullámán, az 1848. évi forradalmak lendületében került be a világ népeinek köztudatába: minden ízében korszerű volt, a magyar népdalra és a 30-as, 40-es évek európai politikai költészetére épült. Arany János Maupassant-hoz vagy Csehovhoz méltó realista pszichológiával írt az 1850–70-es években, de nem novellákat, hanem balladákat; Flaubert-ra emlékeztetően precíz lélektani elemzést alkalmazott, de nem regényekben, hanem verses eposzokban. Irodalmi ízlésének irányára és fejlettségére jellemző, hogy elragadtatva fedezte föl a magyar irodalom számára Gogol elbeszélését, *A köpenyeg*et, de ő maga megmaradt a pszichológiai realista balladánál. Arany a nemzeti romantika műformáit töltötte meg modern realista és mélyen humánus tartalommal, olyan időszakban, amikor a romantika hullámai már elsimultak; a forma szempontjából, amelyet alkalmazott, későn érkezett. Hihetően ezért nem tudta áttörni a maga korában a nemzeti kereteket, ámbrar lehet, hogy napjainkban még áttöri. Új francia fordításainak sikere talán erre mutat.

A másik különösen kínálkozó magyar példa Ady Endréé, a lírikusé. Ady Endre az európai szimbolizmus második hullámával egy időben érkezett, Hugo von Hofmannsthal és Rainer Maria Rilke kortársa volt. Eredetisége, szenvedélyessége, nyelvteremtő zsenije, sajátos, olykor a magyar népmesék mítoszvilágából merítő fantáziája a legégyénibb hangú, lenyűgöző erejű költővé avatja a magyar irodalomban. Költészete éppúgy az Osztrák-Magyar Monarchia atmoszférájában bontakozott ki, mint említett kortársaié, megegyezik velük franciás ihletettségében is, bár mindenfajta esztétizmus és formakultusz távol áll tőle. Annál erősebb azonban — s e szempontból a Monarchia említett német nyelvű költőivel nem is lehet összemérni — politikai ihlete. A Monarchián belül mindenekelőtt szeretett népének nemzeti és társadalmi aspirációit képviselte, és e félfudális államban vallott radikálisan demokratikus politikai nézetei nemcsak a magyar, hanem a többi együttélő nemzetiség politikai és szociális törekvéseinek képviselőjévé is tették. A nacionalista érdeellentétekkel szemben, amelyeknek kiélézésére a Monarchia politikai vezetése és a magyar feudális uralkodó osztály még mindig hatalmon levő politikusai összefogtak, Ady az együtt élő népek testvéri összefogására szólított föl a közös elnyomatás ellen. Recepciója ezért a cseh, szlovák, délszláv és a román költészetben igen intenzív volt, de már a szélesebb kelet-európai vagy a nyugati irodalomban problematikájának megfogalmazása nem talált bensőséges megértőkre. Így Ady Endre nemzetközi elismertsége, költészetének elterjedése máig sem felel meg költői rangjának. Ennek oka hihetően nem az, hogy egyéni jellegű, újszerű magyar költői nyelvet nehéz más nyelvre fordítani, hanem elsősorban az a mód, képzetkincs, kultúrvonatkozás, amellyel problematikáját kifejezi.

A két nagy magyar költő példája megvilágította egy aspektusát annak, mit értünk a költői jelentőség perspektivikus változásán nemzeti vagy nemzetközi szempontból.

Nem kell azonban azt gondolni, hogy a nemzeti és nemzetközi nézőpontnak ez a divergenciája csak a számban kis népek irodalmának képviselőire vagy azok műveire lehet jellemző, mivel kevesebb az olvasójuk, mivel nyelvilag nehezebben hozzáférhetők. A nemzeti és nemzetközi aspektus kétfélesége egy költő jelentőségének felmérésében nagy irodalmak költőinél sem szokatlan. Sőt előfordulhat az is, hogy nemzetközi jelentőségük korrigálhatja a nemzeti irodalomban elfoglalt helyüket, megemelheti a nekik ott juttatott rangot. Ha Arany és Ady példának hozott jelentősége egy nemzeti irodalmon belül bontakozik ki, vannak olyan költők, éppen a nagy irodalmak költői közül, akiknek

nemzetközi jelentősége nagy a saját nemzeti irodalmukon belül elfoglalt jelentőségükhöz képest. A költői jelentőség e másik fajta perspektivikus változására kitűnő példának kínálkozik Salamon Gessner és Pierre-Jean de Béranger alakja és költészetének sorsa.

Óriási nemzetközi hatása és elismertsége ellenére Gessnernek, Svájc e költőjének a német nyelvű irodalom történetében elfoglalt helye szerény. Paul Van Tieghem (*Le Prérromantisme*, Paris 1930.) több mint száz lapot szentel az adatok összeállítására és értelmezésére, amelyek Gessner egy évszázados világhírét tanúsítják. Csaknem száz lap egy költő világhírének, akinek művei ma már olvashatatlanok! Sokkal kevésbé olvashatók, mint pl. a szentimentalizmus angol szerzőié, mint Richardsoné, sőt mint George Lilloé. Gessner érdeme a német irodalom, helyesebben a német stílus történetében elsősorban formai eleganciájában keresendő. Oly csiszolt, finom és művészi prózát, mint ő, előtte németül még nem írtak. S az is bizonyos, hogy műveinek formai finomsága harmóniában áll a békés emberi élet általános alaphelyzeteit feldolgozó idillek naiv tartalmával, kecses és rafinált primitívságával. Mindez azonban a világhatáshoz még nem elég. Gessner hatásának aligha voltak igazában esztétikai okai. A hatás nem is közvetlenül az idillek keletkezése után, hanem a francia forradalom előtti évtizedben, a szentimentális irodalom világsikerének csúcán, Goethe *Werther*ének recepciójával egyszerre kulminált, ami recepciójának ismét csak nem-esztétikai indokaira utal, még ha számos egykorú fordítója az érzelmeket, melyeket Gessner idilljei keltettek benne, összetévesztette is az esztétikai tetszéssel. Azt hiszem, Gessner sikerét a legvilágosabban Friedrich Schiller magyarázta a felvilágosodott polgárság pozíciójából. *Über naive und sentimentalische Dichtung* c. értekezésében Gessner idilljeinek vonzóerejét abban jelölte meg, hogy ezek visszavezetnek az emberiség gyermekkorába, abba a paradicsomi állapotba, amely után minden nép vágyódik és amelytől a kultúra fejlődése folyamán elszakadt. Ehhez a megállapításhoz Schiller fejlett politikai érzéssel hozzátette, hogy az ilyen visszavágyódó szentimentalizmus végül is tévútra juthat, mert a hátunk mögé tűzi ki a célt, nem pedig elénk. Gessner idilljei „Arkadiába” kalauzolnak vissza, nem „Eldorádóba” vezetnek — előre. Ezért Schiller mintegy megjósolta, hogy Gessner tekintélye időleges és hamarosan véget ér. „A szellemmel és művészi érzéssel rendelkező olvasó — írta — nem tagadja ugyan az effajta költészet értékét, de mind kevésbé érzi vonzóerejét és hamarosan megelégteli.” Mégis, tette hozzá, az ilyen költészet „abban az időpontban, mikor szükségletet elégt ki, annál intenzívebben hat...” Íme a példa: egy esztétikailag alig közepes, a nemzeti irodalom történeti fejlődése szempontjából nem is nagy jelentőségű költő nemzetközileg irodalmi világkorszakot alkot, mivel kielégíti egy korszak érzelmi szükségletét.

Nem kevésbé jellegzetes a perspektivikus változás Pierre-Jean de Béranger költészetének megítélésében. E népszerű chansonköltő láthatólag semmit sem értett meg kora magasabbrendű irodalmi törekvéseiből, Gessner mesterként rokkó-naivitásához képest valóban naiv volt. Béranger a forradalom és a napóleoni idők emlékeihez ragaszkodó kispolgárságnak és városi plebejus rétegeknek adott hangot a restauráció idején. Ismeretes, hogy Goethe Eckermann-nal folytatott beszélgetéseiben többször is visszatért Béranger-ra, s mindannyiszor lelkesen dicsérte, noha, mint maga mondta, egyébként a politikai költészet sohasem állt hozzá közel. Petőfi Sándor viszont, aki az „Ifjú Németország” képviselőihez állott közel, hasonló okokból idegenkedett Goethe költészetétől, Béranger dicséretében egyetértett vele. Goethe 1830. március 14-ről feljegyzett szavai Petőfi véleményét is kifejezhetnék volna. Béranger dalai — mondotta Goethe — „évről évre az emberek millióit hangolták jókedvre; tökéletesen az emberek szájaize szerint valók, beleértve a dolgozó osztályt is, de egyúttal annyira felül is emelkednek a hétköznapiaság színvonalán, hogy e vidám szellemekkel való érintkezése közben a nép megszokja, kényszerül arra, hogy maga is nemesebben és szebben gondolkodjék”. Mint ismeretes, nincs még egy forrás, a magyar népdalt kivéve, amelyből Petőfi anny

ihletet merített volna, mint Béranger költészetéből. Ennek a rokonszenznek természetesen vannak politikai gyökerei is, de a lelkes kapcsolódás motívuma legalább ugyanolyan mértékben művészeti. Petőfi költői programja: olyan mozgékony és életerős költészetet teremteni, mely a legegyszerűbb nép számára is hozzáférhető, Béranger-ban — Goethe tanúsága szerint — mintegy megvalósítóra akadt. A XIX. század közepén Kelet-Európában, így igen nagy mértékben Oroszországban is, Béranger hírneve a világirodalom legkiválóbbjaival vetekedett. Jellemző, hogy beható modern elemzője és monográfusa is kelet-európai: Jan O. Fischer (*Pierre Jean de Béranger*. Berlin 1960.), aki Béranger-t a kiemelkedő francia lírikusok közé sorolja, annak ellenére, hogy költészetét a francia kutatás meglehetősen tartózkodóan kezeli. A Béranger által képviselt költészet megítéléséhez, gondolom, nem helytelen, ha tekintetbe vesszük a chanson-költészet XX. század eleji szerepét egy a szimbolisták hagyományával összemérve igen életerős irány kialakításában is, mely haladó társadalmi mondanivalónak adott hangot, s ha típusban a maga korát nézve azzal a költészettel hasonlíttuk össze, mely a modern társadalom életének mintegy gyakorlati céljait elégítette ki (Brecht: *Gebrauchslýrik*). Nem hatásokról van itt szó, hanem analógiáról. S nem lehetetlen az sem, hogy Béranger nemzetközi tekintélye végül is visszahat pozíciójának kedvezőbb, azaz helyesebb kijelölésére a saját nemzeti irodalmának történetén belül.

De nemcsak a költői jelentőség változhatik nemzeti vagy nemzetközi szempontból nézve. E kétféle szemszög adja — véleményünk szerint — a magyarázatát olyan problémáknak is, mint amilyen a német klasszikus költészet nemzeti irodalmi pozíciójának és világirodalmi stílusértékének divergenciája. Nemzetközi szempontból nézve úgy vetődik fel a probléma, hogy vajon lehet-e klasszicizmusnak tekinteni egy olyan nyugat-európai stílusirányt, amely időben a nyugat-európai klasszicizmus főkorszakától elmaradva jelentkezik, egyidejűleg és szoros érintkezésben alakul ki a romantikával — legalábbis a fejlődésének csúcsát képező évtizedet tekintve — a saját nemzeti irodalmán belül, a klasszikus racionalizmus mellett a szentimentalizmus jegyeit is hordozza, világméretű szubjektív lírát terem, mely a nyugat-európai klasszicizmusból egyébként hiányzik, nemzetközi recepciója szempontjából pedig az európai és amerikai romantika leghatásosabb ihletője. A klasszicizmus valóban jellegzetes vonása benne az, hogy eszményképének és mintájának a klasszikus ókor költészetét és művészetét tekinti, ehhez alkalmazkodik higgadt formájában és humanus tartalmában. Ugyanakkor a saját nemzeti irodalmán belül élesen elválik a romantikától formailag is, eszmeileg és politikailag is.

A Goethe haláláig tartó korszakot a német kultúra történetében Heinrich Heine, mint tudjuk, egységesen „Kunstperiode”-nak, a művészet korszakának nevezte, azaz olyan korszaknak, amelyben minden történelmileg jelentős tényező a művészet révén állott elő. Modern polgári állam helyett a németek „Kunstperiode”-t hoztak létre: irodalomban, filozófiában, zenében. A forradalom után Európa és Amerika pedig a „Kunstperiode” eredményeit, a benne feszülő mély, társadalmi és politikai alapú ellentétektől függetlenül *egységes folyamaiban* ismerte meg és így recipiálta. A legintenzívebb ezúttal a legnagyobbak, Goethe és Schiller recepciója volt, amelynek részleteit az összehasonlító irodalomtörténeti kutatás eléggé széles körben feldolgozta. De a „Kunstperiode”-n belül Goethe és Schiller is együtt jelentek meg a romantikával, és egykorú nemzetközi irodalmi recepciójuk elsősorban nem stílusirány, hanem legfeljebb nagyságrend szerint disztíngvált köztük és a romantikusok között.

Nemzeti vagy nemzetközi irodalomtörténeti szemszögből nézve tehát a német klasszicizmus mint stílusirány perspektivikus változást mutat, s gondolom, ez a magyarázata annak, hogy történeti tipológiai státusa annyi és annyira különböző megítélés alá esik. A német nemzeti irodalomtörténet jogosan tekinti a romantikától élesen, ideológiai és művészi szempontból egyaránt elváló klasszikának, a világirodalom-történetek válna-

kozva a klasszika, a felvilágosodás vagy a romantika (esetleg a preromantika) címszava alá sorolják. Művészi elvei és a benne ideológiailag uralkodó felvilágosodott „világpolgárság” valóban élesen elválasztják a német romantika misztikus és nacionalista áramlatától, mely azonban sem a német romantikára *egységesen*, sem a romantikára általában nem jellemző. S ezen felül a német klasszikusok „kozmpolitizmusának” jellegzetes kontrasztja az, hogy például Kelet-Európában, a román, a magyar, az újjáéledő kisebb szláv, sőt az orosz irodalomban is a nemzeti szellemű és polgári jellegű társadalmi és művészeti törekvéseknek nyújtottak határozott ideológiai segítséget. E szempontból elsősorban Schiller szerepét kell kiemelni, mivel az ő művei ezeknél a népeknél különösen élénk és a történelmi korszakot tekintve pozitív értékű nacionalis irányú érzelmi és politikai hatást váltottak ki és ilyen visszhangra találtak. A világpolgárság eredeti funkcióértéke tehát itt és ezekben az esetekben nemzetközi szempontból nacionalissá változott. (Schiller műveit egyébként már röviddel a jénai csata után magán a német irodalmon belül is.)

A hatás kutatása az összehasonlító irodalomtörténetírás klasszikus területe volt és még ma is az, azt hiszem, ezt nyugodtan kimondhatjuk. A hatás-összefüggést azonban eddig általában csak a hatás forrása felől, kisugárzója felől vizsgálták. Azaz: a hatás nemzetközi jellegű kérdését csak nemzeti szempontból közelítették meg. Az elmondottakban arra szerettem volna rámutatni a példák által is, amiből kiindultam: tudniillik a hatás vizsgálatának is kétféle, két megközelítési iránya van. Nem csak úgy merül föl a kérdés, mi volt Shakespeare hatása (története) Olaszországban, nem is csak úgy: mért fogadták be akkor és oly módon, ahogy befogadták. A költő alakja egy más nemzet irodalmában tükröződik, és e tükrőben arcának esetleg olyan vonásai is megpillanthatók, amelyek a közvetlenül szemlélt arcon rejtve maradtak. A klasszikus Goethe hatása romantizál: ez mégis utal valamiféle bensőbb kapcsolatára a romantikával. Schiller nemzeti irányban forradalmasít: kell költészetében olyan elemeknek lenniök, amelyekből ilyen irányú hatás egyáltalában kiindulhat. Gessner lenyűgözi Európát: mivel szebb világot vázol fel az érzelemnek, habár nem előreható érvénnyel is. Béranger-t mintaképüknek tekintik nála nagyobb tehetségek: nem kétséges, azért, mert van költészetének néhány zseniálisan új tartalmi és formai eleme. A hatáskutatás a hatás forrására nézve elfelejtett konzekvenciákat levonni a hatás történetéből. Ha a jövőben megtenné, az összehasonlító irodalomtörténeti kutatás gyarapodnék egy eljárással, mely a hatás tükrében a hatást kiindító jelenséget vizsgálná. A korrelát nemzeti és nemzetközi szempontok érvényesítésére ebben az eljárásban bőséges alkalom nyílnék.

Az irodalomtörténet keretei

Az irodalomtörténetírás akkor kezdődött, amikor a XVIII. század végén az irodalmi jelenségekre módszeresen kezdték alkalmazni a nemzet- és a korstruktúrát („structure”). Az egyiket a *Volksgeist*, a másikat a *Zeitgeist* fogalom fejezi ki. Schlegel és Madame de Staël óta már semmi jel nem mutatja, hogy ezek a fogalmak egykor komoly vita tárgyát képezték. Gyakorlatilag változatlan formában megtalálhatók Taine-nek a fajról, az időről alkotott híres sémájában, sőt még napjainkban sincs irodalomtörténész, aki ne használná állandóan ezeket a fogalmakat, amelyeket még a kevésbé történeti szemléletű kritika sem tud figyelmen kívül hagyni.

Egyes jelek ennek ellenére arra engednek következtetni, hogy a „nemzet” és a „kor” ma már elégtelenné váltak ahhoz, hogy a XX. század által igényelt irodalomtörténet vázául szolgálhassanak. Egy történelmi struktúrának lényegénél fogva rugalmasnak kell lennie, nem vonhatja ki magát a változás, a fejlődés alól. Márpedig úgy látszik, hogy a nemzet és kor fogalma az irodalomtörténetben megmerevedett, olyannyira intézményes jellegűvé vált, hogy szemben áll a jelenségek fejlődésével, amelyből pedig fakadnia kellett volna.

Egészen másképp volt a középkor végén, amikor a nemzeti öntudat és a korhoz való tartozás tudata nyugaton közvetlenül a kultúra konkrét helyzetéből alakult ki. Akkor a római katolikus vallás felépítmény volt, mint az antik világ örököse, amelyhez az irodalom is tartozott. Az egyedül elismert kultúrának pedig a latinul tudó klerikus kultúráját tartották. Ez a kultúra hivatásánál fogva egyidejűleg volt egyetemes és szűk körre kiterjedő: a klerikus (etimológiailag az örökség őrzője) egy kisszámú és mindenütt jelenlevő kasztot képviselt. Mindezzel szemben élt az élő nemzeti kultúrák valósága, amelyet a humanisták már közvetlenül az antik forrásokból kezdtek táplálni. Ezeknek a kultúráknak a kialakulása csak egyik oldala volt annak a hatalmas politikai és technikai átalakulásnak, ami a XIII. és XVI. század között a világon végbement. A latin nyelvű középkori kultúra ellenállása csak egyik láncszeme volt annak az ellenállásnak, amelyet a felépítmény szembeállít a mindenkori történelmi változásokkal. Ez az ellenállás a magyarázata annak, hogy a felépítményeket érintő változások általában erőszakosak és forradalom formájában jelentkeznek. Ebben az esetben is a forradalom volt az a hatalmas mozgalom, amelynek kulturális vetülete a reneszánsz, vallási pedig a reformáció. A mozgalmak fő célkitűzése a kultúra világiassá tétele volt, vagy ha úgy tetszik, a kultúra hozzáférhetővé tétele a nép számára. A nép élő, köznapi nyelve számára ugyanazt az irodalmi tekintélyt követelték, mint amilyen a latin nyelvű volt.

Ezt a gondolatot minden „défenses et illustrations”-ban¹ megtaláljuk, amelyek egymás után jelentek meg a XVI. század folyamán. „Úgy írok, ahogy beszélek” jelenti ki

¹ „Défense et illustration de la langue française”, JOACHIM DU BELLAY vitairata, amelyben a Pléiade programját fejtette ki.

Juan de Valdès 1535-ben híres *Dialogo de la lengua*jában, amelyben a kasztíliai nyelv irodalmi elismerését követeli, a kialakult gyakorlatra és történelmi valóságra hivatkozva.

Nyilvánvaló, hogy miközben a reformátorok egy élő nyelvet védtek egy holt nyelvvel szemben, eljutottak a korhoz való tartozás tudatához, ami később a „modern”-nek a „régiek” elleni harcában jut kifejezésre. Előrelátható volt, hogy amikor egy egyetemes, hivatalos nyelvet az élő népnyelvek sokaságával akartak helyettesíteni, eljutottak a kultúra nemzeti struktúrájához, amely szemben áll a latin nyelvű kultúra egyetemességével.

Az alap kérdésének szabályozása azonban még hiányzik. A különböző nemzetek, különböző társadalmi rétegek fokozatos széttagolódása a fejlődés során csakugyan egyenlőtlen fejlődést, eltolódást hoz létre, ez az irodalomtörténetnek dinamikus összetettséget ad, ha a problémát minden változásra kiterjesztjük.

Így válik a francia nyelv a XVII. és XVIII. században hivatalos nyelvvé, szilárd politikai és társadalmi intézmények támogatásával —, mint ahogy előtte a latin, és így lesz egy szűk körre kiterjedő kultúrának általános hordozója, mert a klerikus helyét a művelt irodalmár, az irodalom egyetemes köztársaságának polgára foglalja el.

Erre a francia nyelvű kozmopolitizmusra a nemzeti irodalmak már a XVIII. századtól kezdve reagálnak Angliában, Németországban és Itáliában a nacionalizmus népszerűsítésével. A *Volk* valamint a *narod* szó éppúgy jelent nemzetet, mint népet. De 1800-ban vagy 1820-ban a körülmények már nem ugyanazok, mint 1550-ben. A francia kozmopolitizmus, amely egymás után öltötte fel az abszolút monarchia, a filozófia, a forradalmi háború és a napóleoni imperializmus arcát, visszhangot támaszt, amely jóval túlhaladja a XVI. század vitáiratainak hangját. Attól kezdve, hogy a nemzet és a kor fogalmát módszeresen és tudatosan kezdték használni, ezeket a valóság túlhaladta, amelyről pedig informálni akartak.

Először a nemzeti és kronológiai struktúrák kerülnek egymással ellentmondásba. Ahogy a történelmi kutatások egyre pontosabbak és kétségbevonhatatlanok lesznek, úgy látszik egyre nehezebbnek a különböző irodalmi tényeket egyedül a kronológiai követelményeknek alávetni. Amíg Madame de Staël még egyidejűleg, egymás mellett szerepeltetheti észak és dél irodalmát, Taine és tanítványai már kénytelenek voltak úgy tekinteni az időt, mint eredőt, mert nem tudják definiálni az irodalmi korszakot, csak úgy, hogy belekényszerítik az „együttes nemzeti törekvéseknek” abba a hálójába, amely Louis Cazamian szerint meghatározza a művészi alkotást. Az egyes nemzeti irodalmak közötti eltolódások valójában oly nagymérvűek és számottevőek, hogy nem lehet többé kijelölni a jelenségek határait, de még csak formáit sem. Úgy látszik, hogy a pikárok, a romantizmus, a barokk egykor jól körülhatárolható irodalmi irányzatok összefonják, aztán eltüntetik mind történelmi, mind földrajzi határaikat. Végül mindenütt és minden korban megtaláljuk őket. Elvont és időtlen kategória lesz belőlük. Sőt, a történelmi jellegük is eltűnik. Kétségkívül itt kell keresnünk annak az antihisztoricizmusnak az eredetét, amelyet egyes irodalomkritikai iskolák reklámoznak.

Ezeknek a kezdődő nehézségeknek a felismerése keltette életre a XIX. század végén az összehasonlító módszert, és ez adott neki létjogosultságot. Az összehasonlító irodalomtudományt kozmopolitizmussal vádolták. A vád akkor lenne igaz, ha az összehasonlító irodalomtudomány szándékosan figyelmen kívül hagyná a nemzeti valóságok közötti eltolódást, egy többé-kevésbé nosztalgikus elmékedés kedvéért. Éppen ellenkezőleg arra törekszik, hogy fölébe emelkedjék annak, amit ez az eltolódás hoz létre. Megoldást keres azokra az ellentétekre, amelyek a történelmi rendszerek egyenlőtlen fejlődése következtében keletkeztek: nem minden ok nélkül akarta Jean-Marie Carré a „különbségek tudományává” tenni.

Az első komparatisták még nem döbbsentek rá arra, hogy ők forradalmárok. Olyan időben, amikor a nacionalizmus az elkeseredettségig fokozódott, Brandes, Posnett, Betz vagy akár Texte csupán a kibontakozást keresték abból a szűk keretből, amelybe egy pozitivistá és soviniszta dogmatizmus zárta őket, a körülöttük létrejött hatalmas kulturális változásokra azonban nem figyeltek fel, pedig ezek újból vita tárgyává tették az irodalomtörténet valamennyi keretét. Napjainkban is zajlanak ezek a változások, és a komparatisták akarva, nem akarva forradalmi változás középpontjában állnak, amelyet a mi generációnk — mint ahogy ennek a kongresszusnak a tárgyköre is bizonyítja — végre tudomásul vesz.

Azért használtam fentebb a forradalmi változás, a revolúció kifejezést, mert a nemzeti irodalomtörténet hivatalos felépítményei nem hogy engednének, inkább a végletekig megmerevedtek, különösen Franciaországban, az adminisztratív logika hazájában, ahol minden természetesen arra törekszik, hogy intézményessé váljon. Az egyetemi szakosodás és a szakok uniformizált tagozódása oda vezetett, hogy fél évszázad óta a nemzeti irodalom kutatása egyre jobban a nyelvészet sáncai mögé húzódott vissza. Ötven évvel ezelőtt még a külföldi irodalmakban is olyan professzoraink voltak, akik ugyanakkor a francia irodalmat is kitűnő szakemberekként művelték. Ma pedig vannak szakembereink a spanyolban, angolban, németben, olaszban, a szláv nyelvekben, sőt a franciában is, akik kiválóak a saját nyelvterületükön, de akiknek időhiány miatt vagy közös doktrína, vagy csere-szótár hiányában ritkán van alkalmuk tudomást szerezni arról, hogy mi történik a szomszéd kutatási területen.

A legsúlyosabb probléma az, hogy nyilvánvalóan pedagógiai megfontolásokból a „nyelv”-struktúrát (structure „langue”) a „nemzet”-struktúrával (structure „nation”) helyettesítették. Az első pillantásra a dolog logikusnak látszik, mert mind az írónak, mind az olvasónak a nyelvi korlátokat a legnehezebb áttörnie, egy-egy irodalom kiválasztása, rendszerint történelmi szempontok alapján, már a fordítás előtt megtörténik. Valójában nem így van. Jóllehet a nacionalizmus kedvenc jelképe a nyelv — de nem a legjobb —, mert a nyelv és nemzet nem fejlődtek párhuzamosan. Amíg évről évre új nemzetek születésének lehetünk tanúi akár felszabadulás, akár egyesítés következtében, addig a nagy irodalmi nyelvek tablója viszonylag keveset változik. A nyelv a kultúra eszköze akár nemzeten belüli, akár nemzeten felüli értelemben. A XIX. század elején nyugaton található öt nagy nemzeti irodalom gyakorlatilag azonos volt az öt nagy európai nyelvvel. Napjainkban teljesen lehetetlen állandó és változatlan kapcsolatot találni az irodalom nyelve és nemzetisége között.

Nem lehet tagadni, hogy van szovjet irodalom, pedig húsz különböző nyelven szólal meg, mint ahogy a svájci irodalom is három, a belga két nyelven. És fordítva, még ha azt állítanók is, hogy a francia nyelvű belga irodalom egy a francia irodalommal, mondhatnánk-e ugyanezt a francia nyelvet használó kanadai, vagy a fiatal afrikai irodalomról? Egyébként pedig melyik afrikai irodalomra kellene hivatkoznunk? Marokkóban, Algériában, Tuniszban, Szíriában, Libanonban, sőt Egyiptomban is sok író használta és használja ma is még néha a francia nyelvet, mert ezekben az arab nyelvű országokban a francia volt bizonyos kultúra hordozója, de egy kalap alá vegyük-e ezeket azokkal a szenegáli, guineai, madagaszkári írókkal, akiknek a francia az anyanyelve és nemzeti nyelve? És tagadhatnánk-e, hogy ezek az írók maguk is ugyanahhoz az irodalomtörténethez tartoznak, mint amelyhez azok a szomszédaik és fajtestvéreik, akik a gyarmatosítók által emelt mesterséges korlátok másik oldalán angolul fejezik ki magukat? De menjünk még messzebb: tagadjuk-e eleve egy fekete afro-amerikai irodalom létezését? Az egyik afrikai hallgatóm pillanatnyilag éppen ezekkel a problémákkal foglalkozik, és első kutatásai máris sejtetik, hogy nem egy vagy több zárt nemzeti vagy faji irodalomról van szó, hanem születőben van a bonyolult kereszteződések és egymáshoz való tartozások-

nák egy egész mozgásban levő hálózata, amelyet a hagyományos struktúrák képtelenek lesznek rendezni.

Ugyanaz a helyzet a spanyol vagy angol nyelvű irodalommal is. A spanyolok területén például gyakorlatilag nincs értelme spanyol, vagy akár csak spanyol—amerikai irodalomról is beszélni. Nagyon nehéz lenne időbeli kiindulási pontot találni, vagy olyan intellektuális kategóriát vagy technikai sémát, amely egyaránt alkalmazható lenne arra a több mint húsz ország irodalmára, amelynek írói a spanyol nyelvet használják.

Az is teljesen abszurd lenne, ha a spanyol, az argentin vagy a mexikói irodalmat tanulmányoznánk, mint külön nemzeti irodalmakat, holott nincs köztük semmi szerves kapcsolat. Az önállóság és közös kapcsolat keveredését még jobban példázza Anglia és az Egyesült Államok irodalma, amelyeknek fejlődési iránya másfél század óta eltér egymástól, vannak azonban figyelemre méltó összetalálkozásaik. Henry James-nek és T. S. Eliotnak éppen úgy megvan a történelmi helye az egyikben, mint a másikban. A nyelkeveredések napjainkban elsősorban Közép-Európában gyakoriak, ahol a nemzetiségek tarka egyvelege változatos. Kafka például a német vagy cseh irodalom történetéhez tartozik? Vagy talán a zsidó irodalomhoz, ahol olyan angol nyelvű szerzőket találna, mint Isaac Zangwill és Arnold Wesker Angliában, Uris és Mandel az Egyesült Államokban és a modern héber nyelvű írók Izraelben?

Mindezek ismert dolgok, de talán nem mértük fel ennek a helyzetnek valamennyi következményét. Az az igazság, hogy a nemzeti struktúrák nagy része, amely szerint az irodalmak történelmi tanulmányozását elrendezzük, nem más ma már, mint pusztá szó, és még ez a szó is gyakran nyelvi eredetű, amely nem felel meg a sokoldalú valóságnak. Az is igaz viszont, hogy nincs semmiféle elfogadható struktúránk a meglevők helyettesítésére.

Természetes, hogy a fent vázolt helyzet még nem érezhető a nagy, gazdag, régi irodalmak számára. Még ha a művek egy része észrevétlen marad is, a fennmaradó elég arra, hogy munkát adjon a történészeknek és a kritikusoknak. Csak vegyük figyelembe, hogy míg száz évvel ezelőtt hat nagy irodalom termelte a világon megjelent könyvek kilenctizedét, addig tizenöt évvel ezelőtt tíz termelte a háromnegyedét. Most alig a felét teszi ki az itt alkotott könyvek mennyisége. Nincs messze az idő, amikor a szükséges mennyiség sem áll majd rendelkezésünkre, ha mereven ragaszkodunk egy zárt kör tagjainak társaságához. Még csak segédeszköz sem áll rendelkezésünkre, hogy kinyissuk a kör kapuit új tagok előtt. Változtatni kell valamennyi beidegezett szokásunkon.

Minden új irodalomtörténeti rendszerezésnek az élő, konkrét anyagi valóságból kell kiindulnia. Azon a ponton kell megfognunk az irodalmat, ahol beleilleszkedik az emberek anyagi életébe, ahol alkotás, felhasználás, csere tárgyát képezi. Fogunk ott találni megmérhető, vagy legalább a pontosság minimumával felbecsülhető jelenségeket. Ki ír könyveket? Kinek? Miért? Ki végzi a könyvterjesztést? Hogyan? Válaszoljunk ezekre a kérdésekre és máris látni fogjuk, amint kirajzolódnak egy hatékony irodalomtörténet keretei.

Amikor néhány éve azt kutattam, hogy mi határozhatta meg az irodalom keletkezésének a ritmusát, egy görbével ábrázoltam az írók közepes életkorát, ami egybeesett azzal a görbével, amellyel más kutatók a produktivitást ábrázolták, és ami sajátosnak látszott valamennyi tanulmányozott irodalomra, legalábbis a XVI. és XIX. század közötti korszakban. Ennek a görbének a variációi mindegyik nemzeti irodalom esetében megfelelnek azoknak a politikai eseményeknek, amelyek az állam politikai struktúráját érintik. Államot mondtam és nem nemzetet. A kettő közötti eltérés jelentéktelen Franciaország esetében, de egészen jelentős például az Osztrák-Magyar Monarchia esetében. Az állam az a keret, amelyben szépszerével vagy erőszakkal lezajlik az irodalmak kicserélődése. Vámsorompók állhatnak útjában, vagy pedig olyan intézmények irányítják,

amelyeknek széles skálája a politikai rendőrségtől a tájékoztatási vagy oktatásügyi minisztériumig terjedhet, politikai és gazdasági szempontból pedig figyelembe kell vennünk, hogy az egyik oktatási rendszer elősegíti az irodalmak kicserélődését, a másik akadályt gördít útjába, figyelembe kell venni az életszínvonalat, a termelési viszonyokat, lakásviszonyokat, az irodalom felhasználásának ütemét.

Az állam létét az egyszerű polgár elkerülhetetlenül tapasztalja, de korántsem egyedül csak azt. A közlekedési eszközök rohamos fejlődése a legutóbbi évszázad, de főleg az utóbbi harminc év folyamán egészen új helyzetet teremtett, amelyhez hasonló nem volt az előző korokban. Amint a mexikói író, Octavio Paz írja valahol, első ízben „kortársai vagyunk minden embernek”. Kortársai a szó irodalmi értelmében, azaz egy időben élünk valamennyi embertársunkkal, szükségszerűen nem ugyanabban a ritmusban, de ugyanakkor élünk a világon, amikor ők és ennek tudatában is vagyunk. Száz év óta, és ez éppen az I. Internacionálé megalapításának ideje, az emberek szüntelenül tapasztalják az egymás iránti szolidaritást, amelyek széttörik az elavult nemzeti kere-

Ahogy ez a szolidaritás élővé, történelmileg kipróbálttá válik, olyan mértékben, de csakis olyan mértékben hozza létre azt az új struktúrát, amely alkalmas az irodalomtörténet informálására. Néha felteszi az ember önmagának a kérdést, hogy van-e európai irodalom. Valószínűleg lesz, talán csak most van kialakulóban, lesz majd akkor, amikor lesz Európa, olyan Európa, amely a maga mindennapi életét éli és nem korlátozódik szupernacionalista intézményeinek felépítményeire. Majd európai irodalom is lesz akkor, amikor nemcsak a piaca lesz közös a könyvnek, hanem a könyv vásárlóinak, az olvasóknak a szolidaritása is.

Igaz, hogy napjainkban államok felett álló, de bizonyos társadalmi szabályokkal, életmóddal világosan meghatározható társadalmi csoportok adják az irodalmi tények rendszerezéséhez leginkább megfelelő struktúrákat. Amikor elmosódnak a nemzeti irodalmak kontúrjai, minden nehézség nélkül különbséget tudunk tenni gyermekirodalom, nőirodalom és egyetemi irodalom között, amelynek vonásai különösen feltűnőek. S ha nehezen tudjuk megkülönböztetni a népi irodalmat, az azért van, mert a „nép” szó olyan sematikus lomtár, amelyet elköptattak és amellyel visszaéltek. Helyette jobb lenne osztályirodalomról beszélni.

Ha nem vesszük mindig észre a jelenséget, az abból adódik, hogy azzal együtt élünk. Amit mi irodalmárok, értelmiségiek, tanárok irodalomnak nevezünk, egyetlen osztály irodalmának a terméke, ahol csupán egy osztály vesz részt az irodalmi dialógusban. Ez a tény nem új, és könnyű lenne kimutatni, hogyan született meg a XVI. és XVIII. század között az angol regény a polgárság középrétegeinek előrelépésével, amely réteg eddig nem játszott szerepet, vagy ami ehhez közel állt, passzív szerepre volt kárhoztatva. Ebből a tényből következően a regényt úgy kezelték hosszú időn keresztül, mint alsóbbrendű műfajt, amely méltatlan a művelt emberhez és minden esetben idegen a szépirodalomtól. A regény csak a XIX. században nyerte el a polgárjogot, amikor a polgárság vette át a társadalom irányítását.

Ugyanígy napjainkban a hivatalos irodalomtudomány — irodalomtörténet vagy kritika — szinteg nem vesz tudomást arról, ami alatta van az elképzelése szerinti irodalomnak, ami pedig egy fél évszázad óta az emberiség kilenczizedének élő irodalma. Mint mondtam, a nemzeti struktúrák túl szűkre méretezett szemlélete vezette a történészeket oda, hogy halászhoz hasonlóan összegyűjtsék hálójukba a valóságnak egyre jobban zsugorodó töredékét. Az előző hasonlatnál maradva, itt már az egész halászat veszélyben van.

Íme, ezt mondják a számok:

Pillanatnyilag mindabból, amit egy ország olvasói ténylegesen elolvasnak, az irodalmárok szerint 1–10% képviseli az irodalmat, aszerint, mennyire engedékenyek

a kritériumok. És ebből a már leszűkített irodalomból húsz évvel később alig több mint egy százalék marad fenn a történelem emlékezetében. A többi végérvényesen kiselejteződött. Ezer író alkotott, vitázott ezer formában fennkölt vagy kisszerű, nemes vagy vulgáris, szép vagy csúnya dolgokról az olvasók ezreivel, és közülük csak egy marad, hogy tanúvallomást tegyen koráról, az az egy, aki leginkább képviseli az uralkodó osztály ízlését. A többi osztálynak nincs lehetősége, hogy véleményyt mondjon.

A múltról alkotott modern szemléletünket zavarja ez a kép, de egyenesen elfogadhatatlan lesz, amikor a jövő irodalomtörténetéről lesz szó, arról, amely a mi korunk irodalmából fog kibontakozni. A tömegcivilizáció korában, mint a milyen a mi korunk is, a mennyiségi eltolódás minőségi non sens-zá válik, főleg, ha arra gondolunk, hogy a tömegeknek ma már nemcsak a könyv tolmácsolja az irodalmat, hanem egyéb hírközlő eszközök, mint a rádió, televízió, mozi is felzárkóztak a könyv mellé.

Az eddig elmondottakból már eléggé kitűnik, hol kell az orvosságot keresnünk. Újra kell rendszereznünk az irodalomtörténetet, de ezúttal úgy, hogy lemondunk a kész, az absztrakcióknak túlságosan kedvező kategóriákról. A rendszereknek az irodalom élő valóságából kell kibontakoznia és nem egyik vagy másik mű formális elemzéséből. Az irodalom alkotás, csere, mozgás, olyan konkrét mozzanat, amely beleilleszkedik a történelmi folyamatba. Emberek, bizonyos feltételek között, fejlődésük egy bizonyos pontján olvassák, használói lesznek, asszimilálódnak a művekhez, amelyeket más emberek bizonyos feltételek között, fejlődésük bizonyos pontján írtak.

Az egyedi mű mikrostruktúráját vissza kell helyezni az emberi társadalom mikrostruktúrájába. Más szóval a célkitűzést kell módosítani és nem egyik vagy másik irodalomtörténetet, azaz egy részvalóság elvont képét, hanem a társadalmak irodalomtörténetét.

Albert Thibaudet utat mutatott számunkra, amikor *Zeit* és *Volk* helyébe a generációs rendszert tette. De tévedett, amikor nem gondolt az olvasók, a nézők nemzedékére is, akik éppen úgy, mint az író, az irodalomtörténethez tartoznak. De az utóbbi években számos mű, mint például George H. Ford könyve: *Dickens and his Readers* (Princeton, 1955.) vagy bordeaux-i kollégám Noël Salomon dolgozata *Lope korának comediájáról* mutatja, hogy az ilyenfajta munka nem lehetetlen, feltéve ha a megfelelő módszert alkalmazzuk.

Bizonyos társadalom-pszichológiai jelenségek természetesen hozzáférhetetlenek a történész számára, aki nem rendelkezik a gyakorlati kutatás forrásaival, mint a szociológus. Ezeket a jelenségeket csak *in vivo* vizsgálati módszerekkel lehet tanulmányozni. A korabeli irodalmi jelenségeken alapuló szociológia szolgáltathat egyedül mérhető adatokat, amelyekből le lehet szűrni a történelemre alkalmazható módszereket, amelyek azonban már nem absztrakciók lesznek. Ahhoz, hogy egy kipusztult állatfajt tanulmányozhassunk, jól kell ismerni előbb az élő állatfajok morfológiáját és fiziológiáját. Ugyanígy, mielőtt a könyvet a múzeumban, azaz tudományos könyvtárakban tanulmányoznánk, tanulmányozni kell mostani lelőhelyén, azaz az olvasók kezei között.

Az ilyenformán értelmezett irodalomtörténet ki tudna törni a bűvös körből, amellyel az irodalomtörténész hagyományosan körülvéste magát, kiválogatva tetszés szerint a történelemből az ismertetőjegyeket, és az ismertetőjegyek szerint kiválasztott művekből alakítja ki történelmét. Bárhol hatol is be a történész a körbe, nem tud onnan többé kitörni, még ha olyan komparatistáról van is szó, mint Paul van Tieghem — impresszionista válogatás, okadatoló kritika, explikatív történelem — vagy a német *Stilforschung* hatása alatt álló történésről, mint a mexikói José Luis Martínez szelektív kritika, rendszerező történelem *Literaturwissenschaft* stilisztikai tendenciával —, vagy a marxista nyelvet használó Lukács-követő Lucien Goldmanról — „nagy művek” felfedezése, szerkezeti analízis, adekváció a történelmi struktúrában —.

Ha az irodalomtörténet és az irodalomkritika megszabadul ettől a végzetszerűségtől, meg fogja oldani autonómiájának kérdését is, mégpedig oly módon, hogy tevékenyen részt vesz az irodalmak építésében és megtalálja végre a hiányzó közös ismérveket a cselekvő értékekben.

(Fordította: Nahóczky Emil)

A nemzeti szellem koncepciója a XIX. századi orosz irodalomban

Az orosz realista irányzatban, valamint az ennek folyományaképpen létrejövő irodalomban — véleményünk szerint — három uralkodó vonást lehet megkülönböztetni:

- Szembetűnő elhatároltság a tudomány és módszereinek vonatkozásában.
- Szubjektivitás mint dialektikus mérték a szubjektivizmus és objektivizmus között.
- A nemzeti szellem magasrendű koncepciója, azaz harmóniája: egyrészt az egyetemes szellemmel, másrészt az esztétikai követelményekkel.

Mi az orosz realizmus harmadik jellemző vonására, a „narodnoszty” fogalomra szorítkozunk, amely csaknem lefordíthatatlan, hiszen magába foglalja egyidejűleg az irodalom nemzeti szellemét és népi ismertetőjegyét. Biztosítani a függetlenséget a nagy európai irodalmakhoz viszonyítva úgy, hogy közben a nép felé, az elnyomott osztályok felé forduljon — íme ez a realista kor követelménye, ezt fejezi ki a „narodnoszty” fogalom.

* * *

Nyugaton a realizmus jelensége és annak fejlődése szorosan a polgári forradalom, a társadalmi liberalizálódás és demokratizálódás folyamatához kapcsolódott; Oroszországban ellenben elválaszthatatlan az öntudat lassú, drámai fejlődésétől. Ennek az erkölcsi reneszánsznak az oka és forrása, ami kezdetben csupán az európai forradalmak és liberális eszmék hatása alatt álló arisztokrata értelmiségre terjedt ki, az orosz feudális rendszerben, a jobbágyrendszerben keresendő, amely történelmi anakronizmus és minden haladás gátja. A liberális gondolkodók álma az volt, hogy mindezt felforgassák; azt mondtuk „álma”, hiszen ennek megvalósításához reális erők nem álltak rendelkezésre.

De minden rosszban van valami jó: a forradalmi erők elégtelen fejlettsége, a politikai és társadalmi szabadság hiánya, negatív magatartás az állam intézményeivel, a rendszer követelményeivel szemben, mindezek a gondolkodókat szellemi és művészi tevékenységre, erkölcsi tökéletesedésre, a humanista gondolkodás kultúrájára ösztönözték. Az irodalom, a művészet, a filozófia szenvedélyes érdeklődést tanúsított az orosz társadalom teljes átalakítása iránt. Az emberi méltóság és az emberi jogok fő témájává lettek az irodalmi és művészeti alkotásoknak. A humanizmusnak az irodalomban — személyes és erkölcsi síkon — egyfajta individualizmuson keresztül kellene kifejeződnie, a tiszta de lényegében társadalmi individualizmuson keresztül, valamint — nemzeti és társadalmi síkon — azon a követelményen keresztül, amely szerint az irodalomnak népivé s ezáltal eredetivé és öntörvényűvé kell válnia.

A realisták, mint például a francia realisták is arra töreksenek, hogy a népről és a népnek írjanak. De az orosz és a francia írók között nagy különbség van a művészet nemzeti és népi szellemének koncepciója tekintetében. Henri Monnier, „a realizmus igazi atyja” saját korában a *Scènes populaires*-jeivel vált híressé; mi több, a *Mémoires de Joseph Prudhomme* c. művében a kor hősi alakját, a polgárt ábrázolta. Murger 1851-

ben publikálta a *Scènes de la Bohème* c. munkáját, amelyben bevezeti a szellemi proletárt az irodalom világába. Ez az új társadalmi réteg vonzó témája lesz mindazoknak, akik a valóság elleni lázadásukat szeretnék kinyilvánítani, megmutatni a nyomort, vagy a bizarr és pittoreszk iránti szomjúságot szeretnék csillapítani. Champfleury is bemutatta minden idealizálás nélkül ezt az új miliőt az *Avantures de Mademoiselle Mariette* (1853.) c. művében. A Goncourt-fivérek a *Germinie Lacerteux* (1864.) c. regényben bemutatták „igazán népi miliőt”, követelve azt a jogot, hogy az elnyomott osztályokat is ábrázolni lehessen a művészetben. „Azt fogják majd kérdezni, miért választottam ezt a miliőt? Azért, mert lent a civilizáció szélén marad meg a dolgok, személyek, a nyelv minden igazi jellege. . . . A népnek, a csöcseléknek ugyanolyan vonzereje van, mint az ismeretlen, még fel nem fedezett népnek, valami exotikum. . . .” (*Journal*, 1871. dec. 3.)

A *Germinie Lacerteux* (1864.) előszavában ezt olvassuk: „A XIX. században élünk, az általános nemzeti jog, a demokrácia, a liberalizmus korában és gyakran feltesszük magunknak a kérdést, hogy annak az osztálynak, amit „alsóbb társadalmi osztálynak” nevezünk, miért nincs joga a regényhez, miért kell ennek a felszín alatt élő világnak, a népnek a szerzők irodalmi gondnoksága, megvetésének súlya alatt maradni, akik eddig hallgattak lelkeről, és szívről, pedig biztosan van neki.

Megkérdeztük önmagunktól, hogy vannak-e még az író és az olvasó számára az egyenlőségnek ezekben az éveiben aljas, méltatlan társadalmi osztályok, alantas szerencsétlenségek, rosszul titkolt drámák, nemtelen terrorból fakadó katasztrófák. Egyszóval, hogy a könnyek, amelyeket lent hullatnak, ugyanúgy sajnálatra méltók-e, mint amit fent sírnak.”

Champfleury ennek az eszmének szentelte életét, számára a művészet nem más, mint a néphez, az ismeretlen emberekhez fűződő egyéni érzéseinek a megmagyarázása, akiket neki kell könnyekig meghatni vagy nevetésre készíteni. Champfleury le akarta írni mindazt, amit ezeknek az osztályoknak nem állt módjában kifejezni: tolmácsuk akart lenni.

A népi irodalom létrehozására irányuló hasonló törekvést még jobban kifejezésre juttatta Ereckmann-Chatrian: „Mi alantas származású emberek, munkások, parasztok, kispolgárok — mondják a *Histoire d'un Sous-Maître* (1870.) c. műben — nem nyugtalanodunk magunk miatt; az ekét húzó ökörnek nincs szüksége értelemre, csak menjenek . . . menjenek, teljesítsék kötelességüket, ez elég, nem kérnek tőlünk többet. Franciaországban két nyelv van: a társaság nyelve és a népé. A társaságnak írják a remekműveket, a népnek nem csinálnak semmit; nincs népi irodalmunk, nincs még csak egy jó nyelv-tanunk sem . . . Ez nem tarthat sokáig; minden jóérzésű ember elismeri, hogy egy demokráciában könyveket kell írni a munkásoknak és a parasztoknak . . . Írni kell a népnek vagy pedig beletörödni a tudatlanság népszavazásába.”

Ez az igény legálisan jelentkezett minden olyan országban, amelyet áthatott a liberalizálódás és a demokratizálódás. A kisemberek egyszerű igazságát akarta elmesélni George Eliot és Adalbert Stifter, Giovanni Verga és a realista korszak sok más írója Európa minden irodalmában.

Ez a törekvés az orosz irodalomban is erős volt. Az orosz irodalomnak azonban sajátos útja volt. Amikor az orosz írók a nemzeti és népi irodalom szükségességét hangoztatták, nem valamiféle leegyszerűsített irodalomra gondoltak, amely könnyen hozzáférhető és a tanulatlan tömegek színvonalára süllyed vissza.

Igaz, az orosz írók azt állították, hogy a klasszikus művészet felfoghatatlan a nép számára. Dobroljubov például megállapította, hogy „sajnos a nép nem foglalkozhat Puskin művészetével, Zsukovszkij verseinek megkapó kecsességével . . . Még Gogol humora, Krilov furfangos egyszerűsége sem jutott el a népig.” Szaltikov-Scsedrin a Turgenevnek szánt nekrológban igen nagyra értékelte azt, amit az *Egy vadász feljegye-*

zései szerzője tett az orosz népért, de ugyanakkor keserűen hangoztatja, hogy ez a nép egyáltalán nem ismeri jötevője munkásságát.

A forradalmi demokraták azonban nem jutottak olyan következtetésre, hogy el kellene vetni az arisztokraták által létrehozott klasszikus művészetet, és azt valami primitív művészettel és irodalommal kellene helyettesíteni, ami mindenki számára érthető. Nem a művészetet kell lealacsonyítani, a népet kell felemelni. Ami azt jelenti, hogy a forradalmi demokrata írók ugyanúgy, mint a humanista liberálisok megértették, hogy a népnek a kultúrától való eltávolodása jobbágyi helyzetéből következik; ezért is hangsúlyozták a forradalmi harc vagy a reformokkal történő átalakulás szükségességét, amelynek eredménye lenne az orosz társadalom demokratizálódása, a kultúra kiszélesedése azáltal, hogy közeledne a művészethez és a költészethez.

Meg kell jegyeznünk, hogy Tolsztoj ebből a szempontból kivétel volt a nagy orosz írók között: fejlődésének kései szakaszában azt sürgette, hogy a művészet alkalmazkodjék a parasztok intellektuális és erkölcsi nővójához, akiket még nem rontott meg a civilizáció. Tolsztoj sok klasszikus művet elvetett, mert a nép nem értette meg azokat. A többi nagy modern realista író, ugyanúgy, mint Tolsztoj legvilágosabb éveiben, valami magasztos elképzeléssel rendelkezett arról, amit „narodnoszty”-nak nevezünk, azaz a művészet nemzeti és népi jellegéről. A szimbolista Alekszandr Blok rendkívüli módon fejezte ezt ki *Naplójában*: „Nem szabad megsérteni a népet az alkalmazkodással és a vulgarizálással. A vulgarizálás nem egyenlő a demokratizálódással. Idővel a nép elsajátít mindent, és elítéli — brutálisan és hidegen — mindazokat, akik lebecsülték, akik »le akartak szállni« hozzá. A nép fent van; aki leszáll, elpusztul.”

A „narodnoszty”-fogalomban keverednek a nemzeti és társadalmi elemek. A „narodnoszty”-nak két kritériumot kell kielégítenie, de mindig szem előtt kell tartani a következőt: a nemzeti szellem kifejezésre juttatása, a népiesség nem azt jelenti, hogy *kötelező erővel* csak a népet, az alsóbb és elnyomott osztályokat kell bemutatni. Igaz, hogy az orosz realisták kitágították az irodalom kereteit, humanizálták azt, bevezetve a művészetbe a muzsik és a kishivatalnok alakját. A kizsákmányolt osztályok, a meg-alázott emberek ábrázolása kétségkívül az egyik eleme volt annak, amit „narodnoszty”-nak nevezünk, de nem ez a lényege.

A „narodnoszty” inkább az irodalmi és művészi eredetiségre és függetlenségre irányuló törekvésben jutott kifejezésre, ami egyébként természetes: így volt ez csaknem minden irodalomban, amikor önállóvá és nagygyá lett.

A romantika kora több irodalom számára a radikális felszabadulás kora volt. A régi külföldi mintákat, a merev szabályokat elvetették. Néha ez brutálisan ment végbe, de természetes: hiszen az irodalom eredetisége és függetlensége felé vezető út az irodalmi nacionalizmuson át vezet. Nem véletlen, hogy a romantikus írók népük életében és történelmében kerestek inspirációs forrást és motívumot. Ez érvényes a már régen önállóvá lett irodalmakra is. W. Scott, Wordsworth, Madame de Staël, Herder, W. Schlegel, Puskin törekvése is arra irányult, hogy közel jussanak a népi szellemhez és kifejezzék: röviden a romantikus kor valamennyi nagy költőjénél megtalálható törekvés ez.

Ebben a tekintetben azonban különbség van köztük és a realista írók között. A francia realisták számára például a nemzeti problémákat és népi szellemet kifejezni azt jelentette: rávilágítani az alsóbb osztályok életére és drámájára, „szemügyre venni az embert a *társadalom* oldaláról”, ahogy Duranty mondja (*Le Réalisme*, 1857.), azaz „sajátos világokat és félvilágokat festeni” (*Revue des Deux Mondes*, 1854. január 1.), a tömeget, a kispolgárokat, bohémeket, parasztokat, munkásokat, polgárokat... A realizmus tehát olyan irodalomként jelentkezett, amely lerombolta az osztálykorlátokat, és magáénak vallotta a közép- és alsó osztályokat, az elnyomott rétegeket, a társadalom legsós rétegeit.

A romantikusok számára ezeknek a fogalmaknak mint „nemzeti szellem”, „nép”, tágabb, túl általános jelentése volt — hiszen ez volt az eggyé válás és a nemzeti ébredés kora —, éppen ezért pontatlan volt a definíció, néha idealista sőt misztikus. De az a törekvés, hogy a nép szellemét és erkölcsét kifejezésre juttassák, csak egyik aspektusa volt az eredetiségért kifejtett erőfeszítéseknek, valamint a klasszikus és külföldi modellek elleni harcnak.

Az orosz irodalomban eléggé különböző törvények hatottak. Mivel arra voltak kényszerítve, hogy gyorsan cselekedjenek, behozták az elmaradást, a nagy nyugati irodalmakhoz képest, az orosz írók egyszerre „két irodalmi forradalmat” csináltak. A „narodnoszty” kifejezés nekik is azt jelentette, mint egyes romantikusoknak, hogy művük egyrészt egyéni vonást kapjon, és másrészt, hogy az orosz irodalom eredeti legyen, orosz népi forrásokból táplálkozzék. De ugyanakkor a „narodnoszty”-ot úgy is értették, mint a társadalmi rend egyik követelményét, mint a humanizmus megnyilvánulását, a humanizmust, amely sorompót állít az osztályelőítéletek elé, hogy kitárja a művészet kapuit — „a megaláztatoknak és megsértetteknek”, Dosztojevszkij szavai szerint — azok előtt az osztályok előtt, amelyeknek eddig nem volt belépési joguk a művészetbe a főkapun át.

Logikus, hogy az orosz irodalomban a nemzeti és népi szellem követelményét Puskin, Gogol, Belinszkij korában proklamálták.

Ez volt a Napóleon felett aratott győzelem korszaka, az ébredés és a nemzeti büszkeség, de az elégedetlenség kora is. Az erejének és történelmi szerepének tudatára ébredt nemzedék ugyanis többségében műveletlen és megalázott. A nemzeti érzés keveredett a társadalmi igazság és az emberi méltóság követelményével. Ilyen történelmi körülmények között alakult át és szabadult meg provinciális epigon jellegétől az orosz irodalom, vált függetlenné és világjelentőségűvé, miközben a kor követelményeire is választ adott. Egy ilyen átalakulás bázisa természetesen csak a nemzeti szellem felsőbbrendű, széles és haladó koncepciója lehetett. Puskin már beszembeszállt a szűk körű, felületes és konzervatív színezetű nacionalista szellemmel, elvetette a híres triászt: a nemzet — a cár egyeduralkodó — ortodox vallás, amely a nacionalista és a hivatalos államdoktrína alapja volt. Puskin után már nem bizonygatják a nemzeti szellemet azzal, hogy a nép történelméből vett témát használnak, kötelességszerűen őrizve a hagyományt és népi kifejezéseket használva. Shakespeare *Othello*-ja és *Hamlet*-je, Racine *Phaedra*-ja valamint Calderon és Lope de Vega több műve nem a nemzeti életből merítette témáját, de ennek ellenére mélységesen áthatja azokat a népi szellem; míg a *Rossiade*-ban és a *Petriade*-ban a címen kívül nincs semmi népi. Nem az elszigetelt, az elképzelt téma, hanem a mű egész atmoszférájának a szelleme a lényeges. A nemzeti tulajdonságok, az erkölcsök, egy nép *Weltanschauung*-ja tükröződhetik egy olyan műben, amelynek a témája kölcsönzött; a nép életére épülő mű sem tükrözi mindig szükségszerűen a nemzeti valóságot.

Puskin után Belinszkij a „narodnoszty” kifejezés tartalmát többféleképpen formulázta meg. Ezt mondta: „Az irodalomnak multhatatlanul népinek kell lennie, ha tartós és időtálló akar maradni . . . Nemzeti mivoltunk, a »narodnoszty« az orosz élet hű és igaz ábrázolásában nyilvánul meg.” (1834.)

Figyeljük meg jól az árnyalatot: az ábrázolási mód hűségéről és igaz voltáról van szó, és nem a népi élet szentimentális és idealista bemutatásáról. Mi több, a „narodnoszty” Belinszkij definíciójában mindig a költő tehetségéhez és eredetiségéhez van kötve: „Tehetséges és igazi költő csak a népköltő lehet. Hiszen, aki tehetség nélkül népköltő akar lenni — a meghatározásnál fogva — vulgáris és triviális válik; híven fogja talán utánozni a kocsma, a tér, a parasztház, a tömeg minden ellenszenves vonását, de nem ragadja meg soha a népi élet pulzusát és sohasem fogja felfedezni költészetét.”

Ez az elv a legnagyobb mértékben érvényes a zsenire: „Minél zseniálisabb egy költő, minél általánosabb jelentésűek művei, annál nemzetibbek és eredetibbek.” Egy

költő nemzeti vonás nélkül mindig: „többé-kevésbé átmeneti jelenség: olyan fa, amely hirtelen jól fejlett ágakat hozott, de aztán túl gyorsan kiszáradt, mert gyökerei nem hatoltak eléggé a talajba.” Ezért a nemzeti szellem („narodnoszty”) a zsenialitás egy bizonyos fajtája, nem mindig a mélység és az összetettség, de mindig az eredetiség irányában.

A „narodnoszty” nem az egyéniség feloldódása a tömegben, ellenkezőleg — Belinszkij azt éppen az egyéni tehetségtől tette függővé —, hiszen „ha a költő egyénisége visszatükröződik műveiben, hogyan lehet, hogy nemzetisége nem?” Belinszkij még inkább kibontva gondolatát megerősíti, hogy a nemzeti vonás („narodnoszty”) a művészi munka egyetemes jellegének egyik feltétele; mert az általános csak az egyediben nyilvánul meg: következésképpen, aki nem tartozik hazájához, nem tartozik az emberiséghez sem. „Ami a *személyiség* az emberi *eszméhez* viszonyítva, ugyanaz a nemzeti jelleg („narodnoszty”) az *emberi* eszméhez viszonyítva . . . Nemzeti jelleg nélkül az emberiség holt logikai absztrakció, tartalom nélküli szó, jelentés nélküli hang.”

Íme ezért kell mindenekelőtt nemzetinek lenni. De nem kell megmaradnia a nemzeti keretek között. Belinszkij elgondolása: „Elengedhetetlen, hogy egy nemzeti költőnek nemcsak hazája számára legyen jelentősége, és hogy egyetemes és történelmi jelenség legyen. Az ilyen költők csak olyan nép soraiból kerülhetnek ki, amely arra hivatott, hogy az emberiség sorsáért egyetemes és történelmi szerepet játsszon, azaz olyan népek sorából, amelyeknek nemzeti élete befolyással van az emberiségre.”

A „narodnoszty” Belinszkij koncepciójában tehát nem valami nacionalista elszigetelődés, nemzeti elfogultság, hanem az eredetiség egyik jegye és követelménye, a zseni egyik forrása, az egyetemesség egyik feltétele.

Belinszkij éppen úgy, mint Puskin jól megjegyezte, hogy egy nemzeti szellemmel áthatott költő bemutatthatja, sőt kell is, hogy bemutassa a „nép”, az alsóbb osztályok életét, de nem ez az egyetlen követelmény. Puskin nemzeti és népi költő a legnagyobb mértékben, jóllehet a nemesek életét és érzéseit énekelte meg. Az a tény a lényeg, hogy a világot a saját módján és ugyanakkor orosz módon szemlélte. Mi több, amikor megmutatta az uralkodó osztály drámáját, lehetőséget talált, hogy az egész nemzet lényeges problémáit is bemutassa.

Ezek a demokrata Belinszkij eszméi. A grófi származású Tolsztoj nem így gondolkodott. Szenvedélyesen ragaszkodott ahhoz, hogy a művészet főhőse „a dolgozó ember” legyen. Megpróbált a „nagy tömegek” számára írni, mert „legbensőbb vágya” az volt, hogy hatalmas közönsége legyen, azaz: a dolgozó emberek és rábízta magát ítéletükre. Ez kétségkívül nemes elgondolás, de Tolsztoj korában utópisztikus. Ennek a rebellis nemesnek a fő művei pedig az arisztokrácia életét mutatják be. És ez nem véletlen! A Belinszkij által megsejtett és Dosztojevszkij által megfogalmazott törvény teljes erejével megnyilvánult Tolsztoj esetében. Rögtön megmagyarázzuk hogyan! Dosztojevszkij is az irodalom nemzeti és népi szelleme érdekében beszélt. Mindaz, ami szép az orosz irodalomban, a népből ered — mondja. Ez a kapcsolat pedig rendkívüli erőt kölcsönözött az írónak. Az orosz irodalom érdeme — Dosztojevszkij szavai szerint — abban áll, hogy saját ideáljának ismerte el a népi valóságot.

Vajon véletlen-e, hogy az orosz realista remekművek legnagyobb része a nemesség életét festette, annak ellenére, hogy alkotóik hívek voltak a népi valósághoz? Dosztojevszkij szerint a nemesség élete a megfelelőbb regényanyag: „Ha orosz regényíró lennék — mondja szerényen — és tehetségem lenne, *kötelező módon* a régi orosz arisztokrácia soraiból venném hőseimet . . . Egyáltalán nem tréfálok, amikor ezt mondom, jóllehet én nem vagyok arisztokrata . . . Ott, a nemesek között megtalálható mindaz, ami legalább bizonyos mértékben *befejezett* . . . Oroszországban csak ott alakult ki — sehol máshol — a becsület és a kötelesség fogalma . . . Hogy ez a becsület jó-e, hogy ez a köte-

lesség hitelt érdemlő-e, az más kérdés. Számomra a formák teljessége a fő, és amit a rend képvisel, nem az előírt, hanem az élet alkotta rend.”

Hasonló eszmét hirdetett Goncsarov is; ezeket éppen egy Dosztojevszkijhez írott levélben fejtette ki. — A Goncourt-fivérek csaknem hasonló magatartást tanúsítottak. De a „fejlett környezetről” vallott koncepciójuk — amit a *Les Frères Zemganno* c. regény előszavában fejtettek ki (1879). — eléggé egyoldalú, és Zola nem minden ok nélkül protestált. Dosztojevszkij eszméi csak elvben elfogadhatók: a befejezett formák és az íratlan, magában a természetben létrejött rend a legjobb regénytéma. Pedig ezek a formák és ez a rend nemcsak az arisztokraták osztályában jelenhet meg, hanem más érett környezetben is. A nép, a parasztok, amikor meghatározott osztályt képviseltek, ugyanúgy rendelkeztek a becsület és kötelesség, a hagyomány és erkölcs jegyeivel és a szépség koncepciójával, amit egy kezdetleges, de cél nélküli művészet fejezett ki. Minden irodalom és sok író is igen sokat köszönhet a népköltészetnek. Tolsztoj joggal mondhatta, hogy a népi jegy a nagy művészet fő kritériuma, és amelyik művészet nem rendelkezik ilyen jegyekkel, annak el kell tűnnie. Ez a megállapítás igen sok példával igazolható, hogy csak a görög művészet, a héber művészet (Biblia) hatását említsük. Az orosz szimbolisták a modern művészet problémáinak megoldását a mítoszok mélyébe való behatolásban látták, amelyek örök igazságokat fejeznek ki, és megszüntetik az ellentmondást a zárt, arisztokratikus művészet és a nép művészete között.

De térjünk vissza Dosztojevszkij gondolatához. Helyesen állapított meg egy dolgot: ha a lírikus a pillanatnyiban, a múltban, néha az alig megsejtett újban keres inspirációt, az epikus művészet és főleg a regény részére a legjobb anyag a történelmi osztályok élete, amelyek drámát hordanak magukban, a pusztulás felé rohannak: tehát az önmagukat túlélt osztályok, amelyek éppen ezért képesek arra, hogy általánosítsák a tapasztalatokat és az emlékeket. Az ilyen osztályok tudatában minden ingtag és zavaros. Nagyon gyakran a még uralmon levő és legfejlettebb osztályról van szó. Minthogy már politikai, gazdasági, morális hatalmának zenitjén túljutott, hanyatló szakaszában az élet értelme és a halál nagy kérdései, a sors változékonysága és mulékonysága iránt érdeklődik. Az ilyen osztályban a típusok már jól kialakultak; megmutatja az érzések árnyalatbeli eltérését, a bomlás rútságát, amely a művészet varázsában drámai szépséggé alakul. Oroszországban ez az osztály — Dosztojevszkij ezt jól érezte — az arisztokrácia, a nemesség volt, következésképpen az irodalom az életükről írott regényekben testesült meg. A forradalmi demokráciák nem alkottak magasrendű művészetet; óriásiak a kritikában, mint minden haladó osztály, mint minden úttörő, aki radikális átalakulásért harcol, éppen ezért nagyon tevékenyek és türelmetlenek voltak, hogy a szemlélődés és az átélt tapasztalatok elemzése felé forduljanak.

Egy felsőbbrendű művészet pedig nem termelheti ki egy önmagát túlélt, hanyatló, bigott, korlátolt, makacs osztály képviselőit, hanem helyette inkább lelkiismeretét és renégátjait, például egy Balzacot, egy Tolsztojt. Művészetük szükségszerűen bővelkedik ellentmondásokban, mint ők maguk is, és éppen ezáltal drámai és komplett. A felébresztett lelkiismeretű emberek a dolgok rendje szerint moralisták: művészetük pártos. A nagy orosz regényíróknál ez a pártosság úgy nyilvánul meg, mint túlhangsúlyozott humanitás, mint szubjektívitás, vagyis: mint líraiság. Ezért az orosz realizmus ellentétes elemeket egyesít: epikus vonást és líraiságot, realizmust és romantikát.

Végül is szeretném hangsúlyozni a konklúziót: a nemzeti és népi szellem a XIX. századi orosz irodalomban úgy értendő, mint a szerző egyéniségének és személyiségének sajátos kifejezése; az egyénin és nemzetin keresztül általában az emberi és az egyetemes fejeződik ki. Egy olyan formula, amely összehangolja az ellentéteket, mi több, az orosz irodalom társadalmi, erkölcsi és nemzeti pártossága természeténél fogva az esztétikai követelményekkel párosult.

Az orosz realista irodalom spontán alkotás gyümölcse, egy sokáig tartó irodalmi alsóbbrendűségi állapot kárpótlása. A realizmus Oroszország számára ugyanaz, mint a reneszánsz Itáliának vagy Goethe kora Németországnak. Tehát megújulási korszak, melynek folyamán évszázados késést pótoltak. Ezért írja Belinszkij: „Irodalmunk egészen sajátos jelenség. Egyszerre éljük át mindazt, amit az európai élet Nyugaton fokozatosan ismert meg évszázadok alatt.” Valójában a „realizmus” meghatározás nagyon komplex korszakot jelöl, ami a reneszánsz hiányának, egy nagyon kevésbé eredeti klasszicizmusnak és egy ugyancsak rövid ideig tartó romanticizmusnak a pótlása. Az orosz realizmus lehetőségét teremtett a nép alkotóerejének a spontán kifejezésére, arra ami a legjobb volt a XIX. századi orosz irodalomban. Az orosz realizmusnak ezt a központi és uralkodó helyét sehol máshol nem találjuk; mint ezt a francia, angol, német és olasz irodalom tanúsítja. A magyarázat abban keresendő, hogy az európai realizmus csupán az egyik irodalmi irányzat volt a romanticizmus felbomlása után. Alekszandr Blok, aki a nyugati romanticizmust nemcsak irodalmi irányzatnak fogta fel, hanem mint a szenzibilitás új formáját, mint egy „új, megsokszorozott erejű életmódot”. Világosan látta: „Egy hatalmas hullám ezer áramlatra tört szét és mindegyik erejét vesztette.” Blok túlzott, mert a nyugati realizmus nem egyszerűen „egyike ezeknek az áramlatoknak”, hanem egyik legfontosabb áramlat, mégha nem a legfontosabb és egyedüli is. Az orosz realizmus, amely kevésbé doktrinér, mint a nyugati realizmus, felsőbbrendűnek tűnik annál, amit a szó legszűkebb értelmében nyugati realizmusnak neveznek. Ne felejtjük el, hogy Nyugaton ennek a szónak a jelentése gyakran korlátozott és sokkal kevésbé pontos, míg Oroszországban a „realizmus” szónak tágabb és pontosabb értelme van. Ezzel magyarázható számos félreértés. Valójában ezt a párhuzamot nem úgy kell érteni, mint a különböző irodalmak értékmérőjét, mert ez ilyenfajta értékelést nem lehetne alátámasztani: egyrészt felsorakoztatnának mindent, ami jobb az egyik irodalomban, másrészt csak egyes sajátos értékeket mutatnának meg, hiszen bizonyos művek, gyakran a legnagyobbak, nem sorolhatók a realizmusba.

Az orosz realizmus nemcsak azért hasonlít a nyugati romantikához, mert az orosz irodalom történetében egybefog egy egész korszakot, egy egész századot, nemcsak komplex és antidoktrinér jellege miatt, hanem azért is, mert mint a romantika Nyugaton, az utolsó egyetemes értékű irodalmi mozgalom volt. Ezért tekintette ezt Blok úgy, mint a zene egyedüli diadalát, amelynek felbomlása végzetes diszharmóniához vezet. Oroszországban ez a jelentőség és ez az egyetemes horderő csak a realizmusban fejlődött ki. Amikor mérhetetlen birodalmának energiái kimerülnek, ugyanaz történik, mint ami nyugati viszonylatban a romantika korszaka után történt: számos kis művészi állam jön létre, amelyek zászlójukon számos „izmus” jegyét hordják, számos irányzat és áramlat jelöli a modern kort, a kutatás és a csapongás korát, amely disszonanciával, drámai diszharmóniával telített.

(Fordította: Nahóczky Emil)

Az irodalom változásai

(Az irodalmi kapcsolatok elméletéhez)

Tinyanovnak már a húszas években az volt a véleménye, hogy csak akkor következik be irodalmi „hatás”, ha „megfelelő talajra” talál.

Ez a módszertani elv a mai marxista komparatistikának is szerves részévé lesz, éspedig olyan mértékben, ahogy tudományágunk egyre dialektikusabbá válik. Úgy látszik viszont, hogy ezt a problematikát is előbbre kell vinni egy logikai lépéssel. Az ösztönzés és a hatás problémája az irodalom összehasonlító tanulmányozásának csak első alapfeltétele: itt lényegében *genetikus* szempontról van szó. De ugyanolyan fontos azt is megvizsgálni, milyen irodalmi *jelenség* (fenomén) keletkezik két irodalom kapcsolatából, s hogy milyen *strukturális* hasonlóság van köztük. Hogy következtetések legyünk, végül azt is meg kell állapítanunk, hogy az új irodalmi jelenség környezetében milyen *funkciót* kap. Ez a hármas fogalomkör: a genezis, a struktúra és a funkció a maga dialektikus feszültségével a sokszor igen érdekes és spontánul dialektikus összehasonlító kutatásokat empirikus módon teszi pontosabbakká. Az irodalom genetikus-strukturális és funkciós szemléletét a csehszlovák irodalomelmélet már elég régen (a második világháború előtt) kidolgozta, de nem alkalmazta következetesen az irodalomtudománynak arra a területére, amelyről szó van.

Az „irodalmi hatás” új, szerves alakzattá változik az új környezetben, a másfajta irodalmi kontextusban, s ennek a fejlődés szempontjából rendszerint számottevő jelentősége van. A „hatásnak” megvan a maga értelme és célja, éspedig: rendszerint akkor is, ha csak külsődlegesnek és véletlennek látszik. Legtöbbször új értékek keletkezése, vagy legalábbis az új értékek megalkotására való ösztönzés az eredménye. Az irodalmi ösztönzés — mint ismeretes — az irodalom stílusát, metrikáját, de tematikáját és tartalmi, valamint műfaji területét is gazdagítja. A teoretikusnak ebben az esetben annak a megállapítása a feladata, mi az az *új*, ami a külső behatás és más kontextusokból származó ösztönzések átalakulása következtében az irodalmi fejlődésben felbukkan.

Hogy világos legyen, mire gondolunk, ezeket a sematikus felvázolt tételeket a modern szlovák prózának a francia, pontosabban a francia-svájci regionalizmushoz fűződő kapcsolatain, mint példán kísérreljük meg bemutatni. Mind az elméleti, mind az irodalomtörténeti problémáknak valóban csak a felvázolásáról és nem teljes kifejtéséről van szó. Azért választom ezt a példát, mert a szlovák ún. „lírai” prózának a francia prózához fűződő viszonya az utánzásnak és egyúttal a „hatás” alkotó feldolgozásának elméleti szempontból is szélsőséges esetét jelenti. Ezért ugyanakkor jogosan tehetjük fel a kérdést, hogy milyen értékek keletkeztek ebben s milyenek keletkeznek hasonló esetben, s hogy az irodalmi struktúra melyik tényezői ez értékek hordozói.

A szlovák prózának első kapcsolata a franciával sem újat-teremtő, sem eredeti nem volt. Dobroslav Chrobák a harmincas évek végén tette közzé *Kamarát Jašek* c. novelláját, amely — mint bebizonyosodott — mindössze J. Giono *Un de Baumugnes* c. próza művének igen ügyes adaptációja volt (ezt a művet csehre *Člověk z hůr* — Ember

a hegyekből címen fordították le). Dr. Jozef Felix, a francia irodalom ismerője bebizonyította, milyen mértékben vette át Chrobák Giono novellájából a cselekmény motívumait s a személyek jellemzését. Giono művének hőse egy idősebb ember, Ludwa, aki önzetlenül segíti hozzá fiatal, naiv hegyilakó barátját egy lány szerelméhez, aki messze a hegyeken túl, a városban veszítette el ártatlanságát. Giono novellájának kettős erkölcsi aspektusa van. Az első Ludwa barátsága és segítése, a második annak a szerelemnek tisztasága és ereje, amely legyőzi „a bűnt”. Chrobák úgy adaptálta Giono novelláját, hogy szlovák környezetbe, más szóval a szlovák hegyek közé és Pozsonyba helyezte át. Sok motívummal gazdagította, nyelvi szempontból jelentős mértékben átalakította (Gionónak mégiscsak irodalmi kifejezőmódját a népi beszélt nyelvből átvett kifejezőmóddal helyettesítette), de magát a sémát és a hősök jellemzését lényegesen nem változtatta meg. Mondjuk meg nyíltan, itt plágiumról van szó, még ha nagy ízléssel és irodalmi kultúrával megalkotott plágiumról is. Az viszont érdekes, hogy Felix kritikája inkább a szerzőnek, mint művének az értékét csökkentette. Novellája, jobban mondva annak témája és eszmei problémaköre, irodalmi kifejezőmódja főleg a második világháború alatt és közvetlen utána belekerült a szlovák próza egyik ágának vérkeringésébe. Az olyan írók, mint Margita Figuli, František Švantner és mások is átvették és a maguk alkotó egyéniségének törvényszerűségei alapján tovább is fejlesztették Giono (s vele együtt Chrobák) módszerét. Ugyanakkor viszont érdekes, hogy ha ezeknek a szerzőknek a műveiben ugyanezek, vagy hasonló motívumok bukkantak fel, már nem kellett őket kölcsönzéseknak érezni. Margita Figuli vagy František Švantner művészi önállóságában senki sem kételkedik ma sem, amikor pedig utólag azt is meg lehet állapítani, hogy Giono *Un de Baumugnes* c. művének a hőst, Ludwát Švantner Chrobáktól vette és *Šabl'a* (Kard) c. novellájába ültette át.

Ez az irodalomtörténeti tény arra késztet, hogy két elméleti kérdésre feleljünk: e hatás feltételeinek (genezisének) és az átalakítás eredetiségének vagy utánzó jellegének (a struktúrának) a kérdésére.

A feletet csak széles körű degresszió segítségével tudjuk megadni. Ha a hatás vagy kapcsolat genezisést akarjuk megvilágítani, akkor Chrobák kritikusanak, Felixnek a megállapítását kell idéznünk, amelyet F. C. Ramuz, a svájci regionalista *Si le soleil ne revenait pas* (Ha a nap nem térne vissza) c. regényének maga készítette fordításához írt utószavában mondott ki. Ebben az utószóban, amely jóval később jelent meg, mint Chrobák leplezett novellája, ezt olvassuk: „Ramuz hegyilakójában a magunk emberére is ráismerünk. Teljes biztonsággal. Intenzív módon átéreztük ezt, amikor Ramuz regényeit olvastuk. Soraiból a mi falusi emberünket hámoztuk ki, nem a halináját, nem a bocskorát, hanem egész belső világát, amely gondolkodásmódját és tetteit határozza meg. Ramuz, a regionalista egyetemes érvényű író.”

Valóban, nem külsődleges hatásról volt itt szó (már csak azért sem, mert a szlovák paraszt és hegyilakó a halináját és bocskorát már régen levetette), hanem belső hasonlóságról. Ramuz hegyilakójának és a mi hegyilakónknak a belső hasonlóságát viszont nehéz mindössze a ramuzi univerzalizmus segítségével bebizonyítani, bár ez is lehetséges. Chrobák kritikusra — gondolom — öntudatlanul is az a már meglevő irodalmi norma hatott, amely közben a szlovák prózában (Chrobák adaptációjának az érdeméből is) kialakult. Milyen norma volt ez?

Ramuz és Giono műveiben, de szlovák követőinek a műveiben is lényegében a természeti ember *fikciójáról* volt szó, akit megfosztottak a civilizáció „burkától”, s akit tettei kizárólag csak a természeti ember tiszta viszonylataiban determináltak. Ramuz és Giono emberét a természethez való viszonya határozza meg; de itt természetesen valamivel többet kell értenünk, mint általában, így pl.: a becsület, a szeretet, a gyűlölet elemi képzetét, de a babonaságnak és a mesék mítoszának a világát is. A francia irodalomban

itt mindenekelőtt a nagyvárosi irodalommal — az életnek a „városban” keletkezett értékeivel — szembeállított reakcióról van szó. Ezeknek az értékeknek a devalvációja szülte a francia regionalizmust is. A szlovák prózában egészen más volt a probléma. A lírai próza az expresszionizmus sajátos típusa, amely fokozatosan veszítette el szociális és kritikai élet, s amely az élet értékeit nem a társadalomban kereste (mert az állandó válságban volt), hanem a természetben s a hegyilakók etikájában. Ez tehát a külső társadalmi problematikával szemben volt reakció. A próza belső fejlődése szempontjából a mi regionalizmusunk az ún. sajátos szlovák, hazai téma és a modern európai prózai módszer szintézisének kísérlete. A társadalmi problémáitól megfosztott falu, az örök falu, mint állítólag állandó értékek forrása, a ramuzi és gionói „egyetemes hegyilakó ember” lett ennek az emancipációnak, e moderniségre törekvésnek az alapja.

Világos, hogy a francia regionalizmus egyszerű hőseinek, akárcsak a szlovák lírai prózának a leple alatt erősen intellektuális, sőt rafinált világszemlélet rejtőzött. Ramuz — s ezt F. X. Šalda, a híres cseh kritikus írta róla — csak *szeretett volna* primitív lenni.

Ha azt vesszük számba, hogy a szlovák lírai próza a világháború kezdetének, majd egész idejének válságos éveiben keletkezett, megértjük, hogy legjellegzetesebb megnyilatkozásaiban miért még szubjektívebb, mint a franciák prózája. A háború alatt teljesen kétségessé vált minden emberi érték, s ez okozta, hogy a szlovák prózaírók műveiben fokozatosan felszámolásra kerül, eltűnik a társadalmi valóság, s az ember, a társadalom, a természet viszonyából a középtag csaknem teljesen kiesik. Ennek a szubjektívizálódásnak a megfelelő esztétikai alapjára a szlovák prózaíró — mint már jeleztük — a folklór poétikájában lelt. Ezzel aztán a próza sajátos *struktúrájához* is eljutunk.

A szlovák szerzők prózai műveinek tipikus jegye témáik idő- és tér-elemeinek redukciója; s ez a redukció sokkal következetesebb, mint amit pl. Gionónál, Ramuznál vagy Pourrat-nál találunk. A francia szerzők műveiket mindig egy bizonyos *vidékhez* kötik. Pl. Ramuz *Derborence* c. regényének cselekménye a Genfi-tó melletti hegység pontosan megállapítható s a szerző által megjelölt vidéken játszódik. A szlovák prózai művek a szónak ebben az értelmében nem regionálisak, bár pl. Margita Figuli *Tri gaštanové kone* (Három pejlő) c. kisregényét nagyon bizonytalan módon Árvába, Chrobák viszont néhány prózai művét valahová Liptóba lokalizálja. Az a döntő, hogy hőseik lélekrajzában nincs helyi jelleg. Műveik stílusa már inkább a nép beszélt nyelvét képviseli, de annak sincs lokális színeződése. A cselekmény idejének szempontjából prózai műveiknek bizonytalan keretet adnak már csak azért is, mert éppen az idő felett álló élet-értékek hangsúlyozásáról van szó.

Így pl. Dobroslav Chrobák *Poviestka* (Kis mese) c. művének a kor szempontjából bizonytalan, biblikus kerete van. Valahol magasan a hegyekben élt egy ifjú, aki nem ismerte a világot és az élet titkait (a szerelem s az ember születésének titkát). A szerelmet az ördög kísértésé ismerteti meg vele, aki egy cinikus idegen képében jelenik meg előtte. A *Poviestka*ra biblikus monumentalitás jellemző (s ebből a szempontból bizonyos mértékig Ramuz prózai műveinek a levegőjével függ össze), tartalmának problematikája inkább Gionóra emlékeztet (az élet titka mint az ember érzékiségének titka), de poétikai szempontból inkább elbeszélő jellegű. A Három pejlőben Margita Figuli is az elbeszélő jellegnek ezen az útján haladt. Művének etikusan eszményi a konfliktusa (a férfi s a nő szerelmének hűsége, minden akadály s a viszonyukba való minden brutális beleavatkozás ellenére). Azzal, hogy ezt a konfliktust a valóságos világnak s a mesék világának a *határára* helyezi, kiiktatja az idő folyásából. A történetileg meghatározott idő itt mellékes, mert a hűség és a szerelem erkölcsi princípiumai éppen úgy, mint a szerelem születése ebben a felfogásban idő felett álló princípiumok.

A lírai próza műveiben a téren kívül és az idő felett állás a tematikus struktúrának normális tényezői. A második világháborúban a további fejlődés folyamán ez a tendencia

csak elmélyül. František Švantner műveiben, akit a csoport legeredetibb alkotójának tartanak, nemcsak a konkrét hely és a történeti idő redukciójára kerül sor, hanem maga a valóság is problematikussá válik. Ezzel az irracionalitással Švantner Ramuzt is, Gionót is felülmúlja, s a fantasztikus irodalomhoz kerül közel.

Ramuz művészi világára a transzcendensnek bizonyos jelenléte jellemző. Pl. a *Derborence* c. regényben a hegyomlás érzékfőlötti, érthetetlen jelenség: legalábbis a hegyilakók így élik át. A hegy beomlása sorsszerűen nyúl bele sok emberi kapcsolatba; fizikailag is, lelkileg is megsemmisíti az embert, aki ezt az érzékfőlötti és értelmetlen megsemmisítő erőt a szeretet segítségével győzi le, ahogy azt a regény hősnője tette. Hasonló problémát találunk a *La Beauté sur la terre* c. művében is. A szépség — mint meteor — gyönyörű asszony formájában zuhan bele a bűnös, mindennapi életbe. Kimondottan metafizikus szépség ez. De a mindennapi életben nem talál otthonra: e földfőlötti szépség képviselőjének el kell valahová messzire mennie, el a megszokott életből, ha nem akarja, hogy bemocskolják. Amint Tissot¹ és a cseh Šalda megállapítja, a természetfőlötti megváltoztatná, felforgatná a valóság rendjét. Ezért ki kell az életből iktatni. Az ismeretlen, a valóságfőlötti tényezője ugyan Ramuz művészi világának, de mindig csak a háttérben jelenik meg, vagy mint a metafizikus rossz, vagy mint az ember metafizikusan ideális kivetítődése.

Amíg Ramuz nem titkolja olvasói előtt, hogy a *Derborence*-ban leírt természeti katasztrófa esetében ténylegesen megállapítható, valóban természeti katasztrófáról volt szó, amelynek meg lehet a maga metafizikus aspektusa, Švantner *Piargy* (Kavicsok) c., kétségtelenül Ramuz-ihlette novellájában hasonló katasztrófát — egy lavinát — ír le, amely — egy ártatlan házaspár kivételével — betemetett egy falut és annak lakóit. Az ártatlanságot és a bűnt az író erotikus szeméremmel és erotikus feszültséggel szimbolizálja. Švantnernél is megtaláljuk e tragikus esemény kettős megvilágítását, de amíg a tény természetes, fizikai magyarázata Ramuznál az első helyre kerül, Švantnernél másodlagossá lesz, jelentéktelen megjegyzés formájában szerepel. A falu azért pusztul el, mert bűnös. Ez a másfajta noetika Švantnernél viszont esztétikai szempontból egészen természetes, éspedig egyszerűen azért, mert Švantner novelláját mint stilizált népmondát építi fel. S a mondában, a mesében és í. t. néha éppen a természetellenes az egészen természetes. Švantner novelláját és egész szépprózai művét az érzékfőlöttivel való szoros, intim kapcsolat jellemzi, amit az író, persze, a népi mítoszon szűrt át. De vajon műveinek egész problematikáját leegyszerűsíthetjük-e (éspedig elméleti kérdéstünk tágabb értelmezésében is) úgy, hogy itt a fantasztikus irodalom megszokott típusáról van szó?

Borisz Tomasevszkij *Tyeorija litjeraturi* (Moszkva 1926.) c. könyvében a fantasztikumnak és struktúrájának noetikus oldalát két motivációs kompozíciós terv viszonyának a szempontjából magyarázta. Azt írja, hogy minden műnek, még a legfantasztikusabbnak is, van egy bizonyos reális alapja, megvan bennük egy bizonyos lehetőség arra, hogy a fantasztikus cselekményeket ésszerűen, mindennapi tapasztalataik alapján lehessen értelmezni. Ezzel a reális alappal szemben áll a fantasztikus motívumok sora, amely feszült viszonyban áll a cselekmény reális motívumaival, de nem kétséges: ebben a műfajban az a döntő, hogy az események megértése és értelmezése szempontjából a fantasztikus logikája a fontosabb.

¹ Švantner novellái fantasztikusak abban az értelemben, hogy bennük a cselekmény fantasztikus váza, a természetfőlötti, a „természetellenes” jut előtérbe, de nem fantasztikusak annyiban és abban az értelemben, amennyiben a folklór műveivel függenek össze, amelyeknek a fantasztikum szerves poétikai tényezője.

Švantner hegyilakóinál a tett mindig megelőzi a gondolatot. Hősei tudatalatti impulzusokra cselekszenek, éspedig akkor is, ha valamilyen etikus szándékot váltanak

¹ Vö. ANDRÉ TISSOT: C. F. Ramuz ou le drame de la poésie. Neuchâtel 1948.

valóra. A *Zhanobená krv* (A meggyalázott vér) c. novellában egy férfi úgy bosszulja meg bestiális módon a hűgát, hogy egymás után gyilkolja le annak férjét és két fiát. Tudat alatt, álmában, a tudathasadás állapotában gyilkol. Ugyanakkor a hős álma realisabb (valóságosabb), mint maga a valóság. Végső fokon szürrealista szimbólumok ezek, amelyek tele vannak az apró részletek élesen megvilágított vízióival. Kompozíciós szempontból itt a motivációnak két síkjáról van szó, s ezek közül a nem-reális, az álombeli nemesak hogy valóságosabb, hanem az író előnyben is részesíti. (Az elbeszélésnek tulajdonképpen ez alkotja a magvát). Švantner így ebben az esetben is átlépte a valóság és az irrealitás demarkációs vonalát, itt viszont a néphalladát követve, igaz, hogy bonyolultabb és rendkívül intenzív drámai felfogásban.

Nem akarom az olvasót olyan művek példájával és elemzésével megterhelni, amelyeket nem ismer. Mégis figyelmeztetni szeretném e korszak francia és szlovák prózája összefüggésének még egy aspektusára.

A *Nevesta hól'* (A hegyek menyasszonya) című — a háború alatt írt — regényében Švantner poétikája lehetőségeinek a végső határára jut el. Ebben a műben nemesak maga a valóság lesz problematikussá, hanem mindenekelőtt a megismerésre képes ember is. A noetika szempontjából ez a mű eltér az előzőktől. E totális szubjektivizáció noetikus kiindulópontját valószínűleg Giono művei alkotják, amelyek a valósághoz való viszony szempontjából különböznek Ramuz műveitől.

Giono elemi, panteisztikus vitalista. Műveiből hiányzik a metafizikus transzcendencia, nála a hangsúly az emberi érzéletekre s arra a képességre esik, amellyel felfogják a valóságot s átalakítják tényeit. Giono alakjai (vö. pl. *La Colline* c. regényével) megittasulnak attól a viszonytól, amelyben a földdel állnak, átérzik annak „mozgásait”, rezgéseit, sőt, érzékléseik nemegyszer akusztikus vagy víziós hallucinációkká alakulnak át. Švantner regénye ennek az elemi érzéki megfeszítettségnek a példája. Hősei oly szenvedélyesen tapadnak oda a természethez, a hegyekhez, a növényekhez, a fákhoz, az állatokhoz, hogy végül is azonosulnak velük, azokká változnak át. A noetika szempontjából itt tervszerű, céltudatos primitivisztikus vitalizmusról van szó: az ember és a természet egy. Esztétikai szempontból Švantner a népmese formáját használja fel a maga motiválatlan cselekményével (vö. pl.: hogy változik át az ember vérszopóvá² s hogy az asszony hogy szereti ezt a vérszopót). A lírai próza noetikájáról és poétikájáról ebben a műben teljesen lehall a lepel.

Abban a mértékben, ahogy a szlovák prózaírók a népmese, a népmonda és a néphallada formájához közeledtek, felhasználták a népi mesélés stíluslemeit is. Szóhasználatuk nem „irodalmi”, hanem a folklór fordulataiból merít, mondatfűzésük vagy fenségesen biblikus, vagy tudatosan primitivista. S mindenekelőtt az ún. mondókának, azaz az első személyben való mesélésnek (Ich-Erzählung) a kompozíciós formájával találkozunk itt, amely csaknem minden művükben előfordul, miközben ez a stíluselm (egyetlen, gyakran primitív ember szemszögéből nézni a dolgokat) megfelel műveik általános tendenciájának, a folklór alapján való szubjektivizációnak.

A szlovák lírai prózaírók műveinek rövid strukturális elemzése s összehasonlítása francia inspirátoraik strukturájával talán rámutat, hogy a tematikus, motivációs, sőt tárgybeli hasonlóságuk ellenére is a szlovák szerzők önálló, sőt, több esetben sajátos módon eredeti frókká érték (Švantner). Egészen más művészi világ ez, amely gyakran sokkal

² Az eredeti szlovák szövegben: „vlkolak.” A szlovák népmesék alakja, „farkasember”, „vérszopó”. Rémalak, amellyel a primitív falusiak egymást s gyermekeiket ijesztgették. Irodalmi előfordulása JANKO KRÁL': *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko* (Az elátkozott szűz a Vágban és a külön Jankó) c. balladisztikus költeményében éppen a hazai családi légkör illusztrálására. (A ford.)

drámaibb, zaklatottabb. A szerelemben Figulinál a románcok gyöngédsége lelhető fel, s a balladák borzalmát Švantnernél szinte tapintani lehet. Mindent összevetve ez a művészi világ sokkal közelebb áll a nép képzeletvilágához és a folklór műveihez. Ennek az eredetiségnek a tudata Švantnernél volt erős, aki ennek az alapján írta, hogy: „Valaki erőnek erejével szlovák Ramuzt akart bennem látni. Nos, ez tévedés. Ramuz svájci francia volt, én elszlovákosodott német vagyok . . . Őt valószínűleg a Biblia inspirálta, engem a rózsafüzér, a temetések siratóénekei, a búcsúsok hosszadalmas dalai és imái, ami természetesen arra készíteti az embert, hogy barokkosabb és rejtélyesebb legyen.”³

A maga korában betöltött funkciója szempontjából a lírai próza — minden külsődleges, tematikus kívülállása ellenére — nemcsak a társadalmi, hanem mindenekelőtt a politikai valóság negációja volt a második világháború idején. Mind eszmei, mind esztétikai jellegénél fogva szemben állt az akkori rendszer kultúrpolitikai kívánalmaival. A valóság embertelenségével a természeti ember fikcióját, a társadalmi funkcióval a biológiai funkciókat állította szembe. Mai szemmel — s erről az ötvenes években kegyetlen vita folyt — úgy értékeljük, mint az ember énekét a természetről, mint az emberi kapcsolatok adorációját, mint „a szlovák hegyek rapszodiáját”. Az embernek a természettel való hatalmas, újromantikus összeforrásában, amely egészen a közelmúltban kevésbé ideologikusnak és nem eléggé társadalmi látszott, ma a pozitív módon emberi, tehát társadalmi értéket becsüljük (nem beszélve már arról, hogy a lírai prózában a modern elbeszélés több technikai fogását dolgozták ki).

Amikor bevezetésünkben az „irodalom változásai” kifejezést használtuk, nem az irodalmi műfajok immanens átalakulására, hanem sok új műfajtypus keletkezésére gondoltunk, amelyek a külső irodalmi ösztönzésnek s szerves átváltozásának eredményei. A francia regionalizmus „folklorizációja” alapján a szlovák prózában (és a szlovák próza számára) a ballada-novella, a monda-novella s a mese-novella új műfaja lépett fel. Az európai irodalomban már a romantikától kezdve találunk hasonló formákat, amikor is a folklór és a művészi irodalom intim kapcsolatba lépett egymással. S — különböző változatokban — azóta állandóan fel-felbukkannak.

De a folklór s a műalkotás szintézise inkább a költészet területén található meg. A mi esetünkben prózai műfajokról, problematikájuknál és formájuknál fogva modern képződményekről van szó. A folklórnak s az irodalomnak ebből az új érintkezéséből strukturálisan meg nem ismételhető típus keletkezett, amely a huszadik századi próza intellektuális és esztétikai igényeit elégíti ki. A francia prózához viszonyítva a szlovák analógia semmiképpen sem jelent elprimitívizálódást, hanem a háború világától elidegenedett ember drámájának igen kifinomult kifejezését.

Mindössze arra törekedtünk, hogy felvázoljuk azoknak a terminusoknak a felhasználási lehetőségeit, amelyekkel kiszélesíthetjük s bizonyos szempontból talán rendszerezesebbé is tehetjük az összehasonlító irodalomtudomány elméleti problematikáját.

Magától értetődik, hogy a konkrét összehasonlító kutatásokban hol a genetikus hatás érvényesül (pl. forráskutatás), hol a struktúra elemzése lesz előtérben, máskor viszont ama művek funkciójának a megállapítása, amelyek a külső „hatás” „átváltozásaiaként” keletkeztek. Ez viszont nem jelenti azt, hogy nem kell minden egyes kutatónak a megvizsgált anyag — mondjuk — mindhárom vagy mind a négy aspektusát szem előtt tartania. Ebben az irodalmi művek struktúrájának és funkciójának elemzésével érhetjük el az egzaktuságnak az eddiginél nagyobb mértékét.

(Fordította: só.)

³ A még nem publikált kéziratok feljegyzésekből.

Eredetiség — utánzás a Törökországi Levelekben

Az *utánzás* és az *eredetiség* irodalmi terminusok koronként változó tartalmú fogalmak. A régi irodalmi tudatban, főleg a modern nemzeti irodalmak kialakulása előtt, illetve ennek folyamán, a két fogalom nem választódott szét az írói, művészi alkotó folyamaton belül. Az írói eredetiség tudatán belül megfértek az irodalmi alkotó tevékenység (önálló szerzés, fordítás, utánzás, átdolgozás) különféle válfajai. Ismeretes pl., hogy a reneszánsz korszakban, amikor a latin humanista tudomány és irodalom eszményei és forrásai az antik, latin és görög klasszikusok lettek, az irodalomban (a humanista poétikában) az imitáció, az antik művészet (nyelvi, stilisztikai tökélyének és sajátosságainak) utánzása vált uralkodó jelenséggé. A XVI. század nemzeti nyelvű poétái számára pedig Petrarca költészete a tudós imitáció egyik legfőbb forrása lett. De utalhatnánk a klasszicizmus korának irodalmi példaképeire, antik mintáinak forrásvidékére is. Csak a XIX. században, a romantika teoretikusai vitték túlzásba az „*originalité*” hangsúlyozását, oly módon, hogy az „*imitáció*” minden fajtájával szembeállították.

Manapság gyakran találkozunk olyan helyes véleménnyel, hogy az irodalom történetében az alkotói kölcsönhatások formái (pl. az imitáció) termékenyítő szerepet játszottak az írók művészi fejlődésében, kiváló művek megszületésében.

A két fogalom összefüggéseinek elemzése hasznos lehet az irodalmi terminusok értelmezése, pontosabb definíciója szempontjából, s bepillantást engedhet az írói műhelytitkokba; hozzásegíthet egy alkotás művészi értékeinek hű jellemzéséhez. Szem előtt tartandó, hogy az *utánzás* és *eredetiség* bonyolult kérdése esetenként más és más formában jelentkezik, következésképpen többféle vizsgálódási módszerrel közelíthető meg, s egy-idejűleg több oldalról is megragadható.

A régi magyar irodalmat szemügyre véve megállapítható, hogy az alkotó imitáció remekművek forrásává válhatott. A példának választott szerző a magyar irodalmi barokk és rokokó átmeneti szakaszának európai rangú szépprózaírója. Az ifjú erdélyi nemes, zágoni Mikes Kelemen, a kolozsvári kollégiumban a barokk retorikával együtt tanulta a latin hagyományokat felszívó magyar levélírást, amelyet azután II. Rákóczi Ferenc fejedelmi kancelláriáján mesterien elsajátított. Mikes ifjúkorában a magyar levélirodalomra is rányomta bélyegét a barokk stilisztikai iskola ma oly nehézkesnek tetsző stílusa. A nemesség a körmondatos, cikornyás, túldíszített, sokszor az értelem rovására bonyolított, allegóriákkal és metaforákkal halmozott előadást tartott a szép stílusnak, s ezt a stíluseszményt ápolta a beszélt nyelvet leghívebben visszaadó családias, „*lettre familière*” típusú levelezésben és a prózairodalom más területein. Ez volt a fiatal levélíró hazai útravalója.

Mikes az önkéntes száműzetésben levő Rákóczival több évet (1713—1717) töltött Franciaországban. Urával együtt „francia köntöst” öltött, s ezt saját bevallása szerint két évtizedig viselte. „Eddig csak belső képpen voltam magyar vagy székely, de már külső képpen is: mert huszonkét esztendő mulván ma tettem le a francia köntöst” — írja

114. levelében (Rodostó, 17 Maii 1735), negyvenöt éves korában. Ez a jelképes önvallomás fényt vet Mikes erős székely öntudatára s arra is, milyen szemmel ismerte meg a francia ízlést és nemzeti kultúrát, amely iránt Rákóczi udvarában fogékonyvá vált. A francia műveltséget eredetinek megmaradt székely-magyar egyéniségének szűrőjén keresztül asszimilálta. Anyanyelvének hasznát nézte, amikor ízelítőt kapott a XVIII. századi francia irodalmi és társalgási nyelvből, amidőn a napkirály udvarában és Párizsban a társasélet és a levélírás valóságos irodalmi kultuszával találkozott.

Törökországba érve, az átmenetinek vélt törökországi tartózkodás megörökítésére Mikes — divatos francia műfajban — képzelt levelezés formájában levélírásba fogott. Mivel hazájából száműzve tilos volt az otthoniakkal leveleznie, Konstantinápolyba helyezte levelezőtársát, egy képzeletbeli erdélyi grófnőt. A hazatérés reményeinek korai szétfoslása után is írta, folytatta egzotikus részletekben bővelkedő leveleit, lefestve bennük bujdosó sorsának nehezülő napjait, fel-feltörő honvágyát, változó, hullámzó érzelm- és kedélyvilágát. 1758-ig összesen 207 külön-külön keltezett fiktív levelet írt az „édes nénének”. A magyar irodalomban egyedülálló, első kiadásában (1794.) *Törökországi Levelekre* elkeresztelt kéziratának címe: *Constantinápolyban Groff P... E... írot leveli M... K...*¹

A magyar levélíró oly híven utánozta a családiás hangulatú misszilis levélformát, hogy a század végén még vitatkoztak leveleinek fiktív vagy valóban elküldött voltán. A Mikes-levelek keletkezésének rejtélyét előtérbe állító viták idején s a forráskutatásokat és az irodalmi párhuzamok erőltetett keresését előnyben részesítő vizsgálatok közben kevés figyelmet fordítottak a levélíró eredetiségének, művészi önállóságának tanulmányozására. Sőt akadtak olyan pozitivisták, akik a kérdést leegyszerűsítve s elmélyült elemzések nélkül — az utánzás mozzanatát az írói invencióval szembeállítva —, Mikes eredeti művészi egyéniségének rovására példázódtak. Pedig a magyar stílus történetírója elragadtatással tekintett a Mikes-levelekre, mint a francia a sajátjára, Voiture és Madame de Sévigné leveleire. Már a múlt században meglepve figyeltek föl az újnak talált hangra, amely ismeretlen volt a XIX. század előtti magyar irodalomban.

Az összehasonlító szempontok alkalmazásával elvégzendő tanulmányok több eredményt ígérnek s körültekintőbb megállapítások kialakítására készítenek a *Törökországi Levelek* írójának megítélésében. Mivel a Mikes-levelek esetében a tartalmi vizsgálódás egyértelműen Mikes mondanivalójának eredetisége mellett szól, a kérdés lényegének megközelítésére más utat választottunk. Az *eredetiség* és *utánzás* bonyolult összefüggését a *Törökországi Levelekben* két döntő, egymással érintkező ponton igyekeztünk megragadni: a) a műfaj és b) a stílus vonatkozásában.

A *Törökországi Levelek* műformája teljesen eltér Montesquieu *Lettres persanes*, D'Argent *Lettres juives*, César de Saussure *Lettres et voyages* . . . vagy a *Lettres édifiantes et curieuses* . . .-féle levél alakban írt könyvek műfajától. Montesquieu költött tartalmat ad elő fiktív levélformában. Saussure utólag önti emlékező följegyzéseit hosszadalmas, száraz levélkeretbé. Mikes saját életének napjait követve személyes dolgokat ír meg, különös élményvilágot tár fel. Számára a levél annyi, mint költőnek a vers, egy meghatározott, de mégis tág lehetőség a szubjektív kifejezésre: nemcsak a mondanivaló kerete, hanem az előadás, az alkotás célja is. A francia klasszicista „lettre familière” levéltípusra emlékeztető Mikes-levélen ölt testet a magyar levélíró páratlanul könnyed, társalgó, előadásszövő tehetsége, lírai hajlama és a lélektani helyzeteket megörökíteni tudó adottsága.

¹ Török kiadásának címe: *Türkiye mektuplari*. Aviren: Sadrettin Karatay trafından tercüme edilmistir. Ankara 1944—1945. Maarif Matbaası. Dünya edebiyatından tercümeler.

A Mikes-levelezés a levélíró szemében nem levélregény, vagy levél alakba öltöztetett egységes „mű”, hanem levélgyűjtemény volt. Egy helyütt Mikes a levelek kiadásának gondolatával foglalkozik, mert azokat „mások is gyönyörűséggel olvasnák” (59. lev.); másutt állítja, hogy „szokás szerint” minden esztendő kezdetén rendbe szedi levelezését (78. lev.). Mindenütt a levelet, annak is családias típusú változatát emlegeti, a levélírás örömről, a levelezés élményéről áradozik, hangulatos levéltípusokat teremt, stílus eszközeivel pedig állandóan felszínen tartja a választott műfaj, a nagy tudatossággal művelt magánlevél jellegét.

Milyen ösztönzések következtében jutott el Mikes a familiáris tónusú misszilis levél irodalmi célzatú alkalmazásához, a „lettre familière” egyszerűséget és természetességet hordozó stílusművéhez?

A levélműfaj irodalmi felhasználása a régi magyar prózában nem volt ismeretlen, de a XVII—XVIII. század szépprózájában általánosan elterjedtnek sem mondható. A levélforma igazán a kuruc korban kezdett divatba jönni, de inkább csak a politikai publicisztika területén. Anyanyelvű levélgyűjtemények Mikes korában itthon nem jelentek meg nyomtatásban, jóllehet széles körű főúri és nemesi kéziratos levéltudomány bontakozott ki a századforduló évtizedeiben.

Mikes irodalmi eszményét másutt kell keresnünk. A magyar levélíró Franciaországban látta meg, hogy a gondolatnak egyszerű, világos nyelvi kifejezése is szép lehet, s hogy a természetességnek és választékosságnak különös bája van („écrire comme on parle, qui est sans doute la meilleur, parce qu'elle est la plus naturelle” Vaumorière). Mikes közvetlen emberi egyénisége érzékeny volt a fejlett társadalmi élet szóbeli és írásbeli érintkezési formáira. Az udvarban és a városban elsajátította a francia szalonkultúrából fakadt társalgó beszédmodort (l'art de plaire dans la conversation) s ennek a levéltudományban megnyilatkozó stílusideálját (conversation à distance, une causerie prolongée).

„Hová lehet annál szebb levél ha rövid is — írja 102. levelében — mint amelyet egy híres generális írt volt a feleségének a harc után, mondván: az ellenséget megvertük, egy kevésbé elfáradtam, jó éjszakát édes feleségem.” Anélkül, hogy megnevezné, Turenne marsallnak (1611—1675) a Dunkerque melletti Dunes-nél aratott híres győzelme után írt háromsoros levelére² céloz itt Mikes, amelyet még jobban lerövidített. Jellemző, hogy a magyar levélíró egy XVII. századi francia levelet idéz a keresetlen, családias levélstílus érzékeltetésére. S meglepő, hogy egy regényciklusból Madame de Gomez *Journées amusantes*-jából (1731. VII. 28.) emeli ki.

A magyar mellett Mikes eltanulta a francia levélírás belső és külső eszközeit s az ezek felhasználását megszabó társasági szabályok szellemét (l'art de plaire). Rokonainak, barátainak írott valódi misszilis leveleit franciául címezte. Régi magyar szokás szerint latinul datált fiktív leveleit — kézirátának tanúsága szerint — helyenként francia módra kezdte keltezni, de törléssel kijavította.³ Francia példára hivatkozik, amikor (27. lev.) a nemesember leányainak neveléséről beszél s a levélírás megtanulását vallási és világi szempontból egyaránt fontosnak tartja. Tapasztalataira hivatkozva állítja, hogy Franciaország jó iskola (88. lev.), másutt pedig ezt írja: „... az országokban kellene látni, hogy a nemes ember gyermekeit mint nevelik. Az való, hogy nekik magok királyok vagyunk, és ahol mindenféle tudományok és mesterségek virágoznak... A mi boldogtalan országunkban mindezekre alkalmatossága nincsen egy ifjunak, noha mindezekre olyan

² „Les ennemis sont venus à nous, ils ont été battus, Dieu en soit loué; j'ai un peu fatigué pendant la journée: je vous donne le bon soir, et je vais me coucher.”

³ Pl. rodosto <le> 22 aug. 1723. (49. lev.) — Rodosto <le> 16 jan. 1725 (59. lev.) — rodosto. <1> 15 márt. 1727. (79. lev.) — rodosto <le> 16 7bris 1750 (181. lev.).

alkalmas volt, mint akármely nemzet.” S végül hozzáfűzi: „mint hazafia azt akarnám, hogy a tudomány oly közönséges volna nálunk, valamint a tudatlanság.” (62. lev.) Mikes gondolatai elvezetnek a nemzeti kultúra és az anyanyelv fontosságának felismerésig, kifejezésre juttatva a nemzeti nyelv ápolásának és az európai szinthez való felzárkózás modern igényét. Rákóczi politikai koncepciójának nemzeti programját megismerve, inkább művelődési síkon ápolja a fejedelmi nemzeti abszolutizmus eszméjét. A magyar művelődés távlatait ő már a francia abszolút monarchia szemszögéből, „az való, hogy nekik magok királyok vagyunk” nézőpontból ítéli meg. Ez a felismerés, Mikes irodalmi működése szempontjából, Franciaországban és Rákóczi mellett szerzett műveltségének legnagyobb horderejű eszméje. Tudatos törekvéseire és francia irodalmi kultúrájára jellemző, hogy olvasmányai közül 1717 és 1758 között 12 francia művet ültetett át magyarra, mintegy 6000 kéziratoldal (18 kötet) terjedelemben.

Nyelvi igényében és stílustörekvéseiben, formakeresésében Mikes kétségtelenül franciaországi tapasztalatai révén jutott arra a gondolatra, hogy mondanivalójának korszerű kifejezésére új utakat kell keresnie. Ennek a tájékozódásnak a távlatát Mikes hazáról vitt irodalmi műveltségének szemszögéből mérhető le. Újdonsága és eredetisége abban áll, hogy a magyar irodalmi hagyományból kiemelt levélműfaj tudatos művelésével szerencsésen szintetizálta a hazai fejlődési körülmények között létrejött erdélyi barokk prózastílust egy modernebb stílusideállal úgy, hogy közben újjáteremtette, művészi szintre emelte a magyar levélformát. Olyannyira, hogy Leveleskönyvének legszebb darabjai a francia klasszicizmus levélformájának művészi vonásaival is jellemezhetők, műfaji szabályai szerint elemezhetők. A magyar levélírást vérbeli módon elsajátító Mikes igazi levélíróvá, a szónak társadalmi és literátus értelmében mindenekelett a társasélet klasszikus európai fővárosában, Párizsban válhatott. Az eredetiség és utánzás problémája ez esetben nem szűkíthető le egyedi minták imitációjának kérdésére, mert Mikes levélműfajának és levélstílusának, egész művészi levélírói tevékenységének hátterében egy szélesebb irodalmi kultúra, a legfejlettebb európai színvonalat képviselő francia klasszicista levélkultúra áll.

A *Törökországi Levelek* szerzője tehát nem tekinthető dilettáns levelezőnek, hanem művelt, öntudatos levélírónak kell őt tartanunk, aki előtt az irodalmi minták sokasága állott. Az új kifejezési forma, a testhez álló levélműfaj megválasztásával és kimunkálásával tág tere nyílt belevinni élményeit és egyéniségét, s értékesíteni olvasmányainak szerteágazó anyagát, beolvasztani alkalmi leveleibe ezek mulattató, elméledő-értekező, anekdotikus, egzotikus és novellisztikus elemeit.

A francia levélkultúra általános ismeretét konkrét példákkal is igazolhatjuk, s ezzel kapcsolatosan egy föltehető irodalmi mintára is kitérünk. A képzelt levelezés lélektani szituációját Mikes egy feltűnő motívummal tette irodalmilag vonzóvá és érdekessé. Levelezőtársa, a saját életkorához közel képzelt fiatal női alak olyan kétarcú nőrokon, akinél a hazája, szülőföldje után sóvárgó Mikes atyafias szeretetet, lelki közelséget és otthoni hangulatot találhatott. Máskor eláraszthatta udvarló szeretetével, galandiájával, elhalmozta öleléseivel, színlelt érzelmeivel s gyakran szóragoztatta szerelmi történetekkel és pajzán törtétiakkal. Ennek a játékos szerepjátszásnak enyhe pikantériáját a fiatal levélíró néha szándékosan részletezi: „A kéd méznél édesebb levelét igen kedvesen vettem. Édes néném, ha valamely idegen olvasná a kéd levelét, nem hinné el hogy atyafiak vagyunk, azt gondolná, hogy még több vagyunk az atyafiságnál közöttünk, mert rend szerént az atyafiak levele hidegebb téntával vagyunk írva. Hogy pediglen mi egymást szeretjük, arra mind az atyafiság, mind a hajlandóság kötelez minket. De még többet mondok,

*mert kevéssel kédet, ha inkább szeretném,
néniiséget néha el is felejténém.*

De azt valljuk meg édes néném, hogy mi jók vagyunk azért, hogy szeretjük egymást . . .” (70. lev.). Ez a visszatérő motívum jellemzi Mikes levelező helyzetét, táplálja sokáig levélírói fantáziáját, meghatározza leveleinek csevegő, évdődő, választékos stílusát és a képzelt kapcsolatot élőnek feltüntetni akaró szerepjátszást.

Anélkül, hogy ezúttal részletesebb fejtegetésekbe bocsátkozhatnánk, úgy véljük, hogy a Mikes-levelezés irodalmi szituációját, a *Törökországi Levelek* alaphangját megszabó irodalmi motívumot elhamarkodottság lenne a véletlennek vagy kizárólag Mikes saját invenciójának tulajdonítanunk. Hasonló irodalmi motívumot eddig csak a francia irodalomban sikerült fölfedeznünk. A francia levélirodalomban egyetlen olyan misszilis levélgyűjtemény ismeretes, amelynek alapmotívuma feltűnően emlékeztet a Mikes-levelekére: Roger de Rabutin, Comte de Bussy és Marie de Rabutin Chantal, Marquise de Sévigné több száz darabból álló valódi levelezése. A szeretett nőrokon alakját Bussy unokahúgához írt leveleiben nagy stílusfantáziával a szeretett kedves képévé formálja, nem titkolva, hogy többet érez a rokon érzelmenél a *chère cousine* „qui a plus l'air de Maitresse que de Cousine” iránt.⁴ E motívum mellett a két teljesen különböző célú levelezés között feltűnő stílusrokonság (egymás leveleinek dicséretése, évdődés stb.) tapasztalható.

Van egy olyan irodalmi átvétel a Mikes-levelekben, amelynek forrása eddig csak Bussy levelezésében mutatható ki:

„Tudom, hogy sokféle és csudálatos erejét hallotta kéd a mennykőnek, de talám csudálatosabbat nem hallott kéd, mint amelyet én olvastam. Mikor eszembe jut, mindenkör nevetnem kell, nevesse kéd is. Rómában egy francia követ, amikor egyszer nagy mennydörgések voltak, asztalnál lévén a feleségivel, és az ablakok hogy nyitva voltak, a mennykő <végig> által megyen a házban <és ki m> ki ki megijed, de semmi kárt nem tett. Amikor pedig által ment a házban, a követné melegséget érzett <nem> találja ki kéd hol? És mint hogy asztalnál volt, nem lehetett a szoknya alá tenni a kezét, de asztal után maga is elfokad nevetve rajta, <hogy> amidőn észreveszi, hogy a mennykő <ugy el> megperselte, <mi ha meg borotválták volna> gondold el édes néném, hol kereskedett, és <kne> ki ne nevetné eztet. <a török aszonyokon nem történhetik ilyen dolog>.” (58. lev. — 1724.)

Mikes kiszínezte a történetet, de kéziratának törlései arra vallanak, hogy közben enyhíteni akarta az anekdota csípősségét. Az olvasmány-émlékben a levélíró fantáziája előtt maga a jelenet öltött testet, a francia levélírónak inkább az eset szellemes megfogalmazása a bon mot stílusjátéka (barbier fort adroit en un endroit . . .) volt a fontos.⁵

⁴ „Pour répondre à votre Lettre du 15 Mars, je vous dirai, Madame, que je m'aperçois que vous prenez une certaine habitude à me gourmander, qui a plus l'air de Maitresse que de Cousine. Prenez garde à quoi vous vous engagez: car enfin, quand je meurai une fois bien résolu à suffire, je voudrai avoir les douceurs des Amants, aussi bien que les rudesses . . . Au reste, ma belle Cousine, je ne vous régale point . . .” (Valence ce 12. Avril 1647.) — „Au reste, ne vous alarmez pas encore trop de mon amour, si vous le prenez pour une menace; . . . et je n'ai jamais ouï dire que pour se brouiller avec sa cousine, ou pour l'aimer plus que la vie, on méritât d'être bruler . . .” (Bussy, ce 6 juin 1669.) — „Ca, Madame, recommençons un peu notre commerce. J'ai été bien fâché de vous quitter. Je commençois fort à me racoutumer à vous; et si quelque chose adoucit la peine que j'ai à me passer de vous voir, c'est l'espérance que j'ai de recevoir de vos Lettres. Elles me font tant de plaisir, que si je pouvois passer ma vie auprès de vous, qui serait pour moi le plus grand plaisir du monde, je vous quitterois quelquefois, seulement pour vous écrire, et pour avoir de vos réponses. Employons donc bien le temps pendant lequel la fortune veut que nous soyons séparés . . .” (Bussy, ce 4. Mai 1677.)

⁵ „Je suis fort fâché de l'accident qui est arrivé à la pauvre Maréchalle de Villeroi. Le tonnerre en veut aux Maréchalles de France; car vous savez ce qu'il fit à Rome à la feue Maréchalle de ^{xxx}. Si vous ne le savez, Madame, je vous dirai qu'il tomba dans sa

Fölmerülhet az ellenvetés, hogy Mikes más forrásból is meríthette ezt a borsos anekdotát. De nehéz rámutatni, honnan vehette, ha nem Bussy levelezéséből. A pikáns történet nem tartozott a közkeletű vándor-anekdoták közé; Zolnai Béla szerint inkább francia szalon-pletykának látszik. Jellemző eleme Bussy Rabutin levélgyűjteményének.

A Rabutin név egyébként szembeötlő s igen ismert volt a Párizsba vetődött kuruc emigránsok előtt. A sokat emlegetett erdélyi császári generális, Jean Louis Comte de Rabutin (1642—1717), aki Bécs szolgálatában, a kuruc mozgalom leverésével próbálta befutni hadvezéri karrierjét, Bussy Rabutin unokatestvére volt. Párizsban egy Rabutin gróf levelezését bizonyára érdeklődéssel kísérte Rákóczi és olvasta környezete, annál is inkább, mert Bussy Rabutin és Madame de Sévigné többször megemlékezik keleten harcoló unokatestvérükről, s ezen keresztül sűrűn fordulnak elő levelezésükben magyar vonatkozások. Mikes ismerhette Bussy Rabutin levelezését, amely párizsi tartózkodása idején népszerű irodalmi csemege volt, s 1697 és 1716 között kilenc kiadásban jelent meg. A többkötetes levélgyűjtemény első két kötete kizárólag Bussy Madame de Sévignével folytatott levélváltásának nem teljes anyagát (megközelítőleg levelezésük 300 darabját) tartalmazta.

Hangsúlyozzuk azonban, hogy az egyedi példák és az egyes minták felhasználásának lehetősége mellett inkább a már említett teljesebb tényezőt tartjuk döntő jelentőségűnek: a francia irodalmi kultúra egy igen fejlett és divatos ágának asszimilációját. Csak így érthető meg, hogy amikor a magyar levélíró remek írói fantáziával a különös motívumot képzelt levelezésének lelkévé transzponálta, sajátos egyéni alkotás született belőle, amelyből kiérzik a mikesi egyéniség és előadás sava-borsa.

A levonható elvi tanulság: az írói eredetiség nem zárja ki az alkotó kölcsönhatások formáit (pl. a művészi imitációt); egy külföldi irodalmi modell (téma, stílus, műfaj) alkotó felhasználásának, „átlényegtetésének” a folyamata magában rejtheti az újat teremtő írói egyéniség originális vonásait, a nemzeti jelleg, a hazai irodalmi hagyomány megkülönböztető sajátosságait. Ennek igényes irodalmi dokumentációja Mikes alkotása, a *Törökországi Levelek*. Az eredetiség fogalma, amely a művészi, írói érték egyik legáltalánosabb jellemzője, nemcsak azt jelzi, hogy az alkotó mi újat hozott létre művével az irodalom előző eredményeihez képest. Az eredetiség kritériuma inkább az lehetne, hogy képes-e az író valami lényegesen újat, tartósan törvényszerűt feltárni az élet valóságából; nyújt-e valami újat egy adott történelmi kor belső törvényszerűségeinek megismeréséhez. S ha igen, olyan gazdagon ábrázolja-e kora valóságát, hogy képes kielégíteni a következő nemzedékek visszatekintő érdeklődését is. A Mikes-levelek korrajza és mondanivalója ebből a szempontból is megfelel az eredetiség követelményének.

chambre fort près d'elle, et qu'il lui fit l'office d'un barbier fort adroit en un endroit que je ne veux pas vous nommer.” (A Chasseu, ce 20 août 1667. Réponse du Comte de Bussy à Madame de Gonville. Ez a levél válasz arra, amelyben Mine de Gonville a következőket írja: „... La tonnerre est tombé à Villeroi, et a brûlé la main de la Maréchalle.” — Éd. Paris 1714.)

A román romantika eredetisége

Az európai romantika keretében a XIX. század folyamán nemzeti és eredeti román romantika alakult ki, mely országunk sajátos társadalmi helyzetének kifejezője volt, és kialakulása egybeesett a jelenkori társadalom kifejlődésével. Ma már nem osztjuk egyes román komparatisták állítását, akik a mi irodalmi áramlatainkat a nyugati irányzatok függvényének tekintették. Az irodalmak egymásrahatása elvitathatatlan történelmi tény.¹ De ezek a hatások együtt sem magyarázhatják meg egy olyan egyetemes költő, mint Eminescu alkotásait, akinél az európai romantikus gondolkodás eszméi sajátos jelleget öltöttek. Vissza kell nyúlnunk a román kritikus, C. Dobrogeanu-Gherea szavaihoz, aki 1889-ben a *Despre clasicism și romantism* c. cikkének zárószavában ezt írta: „A klasszicizmus éppen úgy, mint a romanticizmus a megfelelő kor természeti, gazdasági és társadalmi környezetéből ered és ezekkel magyarázható.”

A román romantika problémáját már felvetették kritikussaink.² Napjainkban nagy vita támadt az öt kötetre tervezett nagy román irodalomtörténet kiadása körül, amelyből már az első kötet megjelent a Román Népköztársaság Akadémiájának irányításával; számos munkát ebben az Eminescunak szentelt évben publikáltak, és általában elméleti és irodalomtörténeti viták sora zajlott le folyóiratainkban.

Ami a komparatista módszert illeti, egyetértünk abban, hogy a leglényegesebb ezen az összemosódó területen nem annyira a források, analógiák, az egyszerű szövegazonosságok felfedezése, hanem sokkal inkább esztétikai funkciójuk tolmácsolása szerves asszimilációjuk és az irodalmi művekbe való beilleszkedés irányában. A felvevő faktor, a társadalmi és politikai környezet és maga az író is ilyen módon a történeti és kritikai kutatás homlokterébe kerül. Alain Guillerrou példát mutat erre a Sorbonne-on benyújt-

¹ A *Viața Românească* c. folyóirat különszáma (1964. 4–5. sz.), amelyet legnagyobb romantikus költőnk, Eminescu tanulmányozásának szenteltünk halálának 75. évfordulója alkalmából, három cikket tartalmaz, arra törekedve, hogy kimutassa ezeket a külföldi hatásokat. S. IOSIFESCU: Eminescu pe fondul literaturii universale, ZOE DUMITRESCU-BUSULENGA: Eminescu și romantismul german, AL. DUȚU: Eminescu și romantismul englez. Magam tanulmányt írtam „Eminescu și romantismul francez” címmel a Iași egyetem tudományos évkönyvének 1964-es számában.

² Emlékeztetek ION PILLAT költő cikkére: *Le romantisme roumain*, megjelent a *Le Romantisme européen* számában (Bukarest 1928.), G. CĂLINESCU Messianiciei pozitívi c. fejezet a „Histoire de la littérature roumaine” (Bukarest 1941.) és két cikk a *Contemporanul* c. folyóirat 1961. jún. 2-i és 23-i számában ZOE DIMITRESCU-BUSULENGA és D. PĂCURARIU tollából, amelyben felvázolják a román romantika sajátos vonásait és ennek az irodalmi irányzatnak a periodizálására vonatkozó kísérleteket. L. még PAUL VAN TIEGHEM: *Le Romantisme dans la littérature européenne*. Paris 1948.; A. BÉGUIN: *L'âme romantique et le rêve*. Paris 2 kötet, 1939.; és GAËTAN PICON: *Le Romantisme dans l'Histoire des littératures*. II. köt. *Littératures occidentales*. Encyclopédie de la Pléiade, Paris. 1956. (Az „Originalité nationale des romantismes”, valamint a „Dialectique du romantisme” c. fejezetek.

tott szakdolgozatában, amelynek címe: *La Genèse intérieure des poésies de Mihai Eminescu*. (Didier Paris 1963.)

Nagy vonalakban áttekintve a román romantika három jelentős szakaszt mutat a román nép társadalmi, politikai és irodalmi érettségének megfelelően a szabadsága és függetlensége, a nemzeti kultúra kibontakozása felé vezető úton. Az előkészítést a XVIII. századi francia felvilágosodás filozófiájának hatása biztosította, első jelei Erdélyben voltak láthatók, ahol az enciklopédista racionalizmus a nemzeti és társadalmi öntudat ébresztésére szolgált, ami szükséges is volt egy olyan országban, amelyet a Habsburgok és az erőszakon nyugvó feudális társadalom uralt. D. Popovici igen helyesen mutatta meg a *Literatura română în epoca luminilor* (Sibiu, 1944.) c. könyvében ennek a haladó filozófiának a visszhangját és pozitív hatását „az erdélyi iskola” íróira. Aztán a mozgalom a Havasalföldön és Moldvában is kifejlődik I. Eliade és G. Asachi irodalmi és kulturális kezdeményezése nyomán. A burzsoáziának ez a lényeges tevékenysége arra irányult, hogy román nyelvű iskolákat hozzon létre a görög nyelvű oktatással szemben, ez utóbbi ugyanis csupán a feudális urakra korlátozódott, létrejöjjenek a román színjátszás, nemzeti irodalom, tudományos társaságok és olyan sajtó, amely képes utat mutatni a tömegeknek a felvilágosodás felé. I. Budai-Deleanu, a *Țiganiada* c. komikus eposz szerzője, aki művében a feudális társadalom maró szatíráját adja, képviseli ennek az irodalomnak a csúcspontját.

Az enciklopédisták hatása egyidejű a preromantikus Volnay, Gessner, Joung, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Zsukovszkij hatásával, akiknek a meditációs témái, a romok, sírok, a természet, éjszakai ábrándozás, a heves és végzetes szenvedélyek íróinak számára inkább kölcsönmotívumokat jelentenek az 1850-es évekig, anélkül, hogy művészi színvonalú művek keletkeznének, kivéve Văcărescut, C. Conachit, G. Asachit, C. Negruzzi.

A tulajdonképpeni román romantika első szakasza 1829 körül bontakozik ki akkor, amikor Eliade, Asachi és Bariț irányításával az első irodalmi folyóirataink és az első irodalmi iskolák megjelennek Bukarestben, Iașiban és Brassóban. Ez a kezdeti romantika, amely mélabús és nyomasztó, Lamartine *Méditations*-ját és a byronizmust választja mintául és Eliade, Gr. Alexandrescu, V. Cîrlova, D. Bolintineanu, Boliaș pályakezdő szakaszának verseiben realizálódik. Egyfajta „mal du siècle” ez, inkább irodalmi vonatkozású, amelynek nincsenek társadalmi gyökerei, de visszhangja sem. Ebben az időszakban a feltörekvő román burzsoázia még nem jutott el sem világos társadalmi öntudathoz, sem szilárd irodalmi öntudathoz. Az írók megelégszenek a fordításokkal, az utánzással és a helyi alkalmazással.

Az 1840-es év valóságos fordulatot jelent a román romantika fejlődésében, amely ekkor érkezik második „messiási és pozitív” szakaszába. A Dacia Literară megjelenése 1840-ben és a Propășirea megjelenése Iașiban 1844-ben M. Kogălniceanu irányításával, a N. Bălcescu vezetett forradalmi tevékenység Bukarestben, G. Bariț erdélyi kulturális tevékenysége hármassal cél felé mutatnak: a török elnyomás alóli nemzeti, s a bojárok feudális uralma alóli társadalmi felszabadulás, az irodalomnak mint az ismeretek, a kritika, a társadalmi építés eszközeinek megerősítése valamennyi román tartomány összekapcsolásán keresztül.

„Fordításokkal még nem lehet irodalmat csinálni” — jelentette ki Kogălniceanu 1840-ben a Dacia literară c. folyóirat bevezetőjében. Most pedig arról volt szó, hogy eredeti műveket hozzanak létre, amelyek a nemzet történelmi múltján, a folklóron, az akkori társadalom kritikai ábrázolásán alapulnak. Munkatársai a „bonzsuristák” lesznek, akik részben Franciaországban végezték tanulmányaikat 1830–1840 között, mint V. Alecsandri, Ion Ghica, Al. Russo, D. Bolintineanu, C. Boliaș, N. Bălcescu, részben pedig haladó szellemű bojárok, mint C. Negruzzi.

A divatos és fordításban megjelenő írók most Molière, Voltaire, Alfieri, Victor Hugo és Lamartine, a társadalmi romantikusok, Byron a lázadó, Schiller és Puskin, akik a rosszul berendezett társadalom ellen keltek ki, az utópista szocialisták, Saint-Simon és Fourier, az olasz carbonarik, élükön Manzoni-val, Petőfi, a forradalmár, Adam Mickiewicz, a messziánista.

Ezeknek a fordításoknak az előszavában világosan megfogalmazott irodalmi teóriák, valamint Eliade, Alexandrescu, Alecsandri és Bolliac egyéni művei, Kogălniceanu és Bălcescu történelmi írásai, Negruzzi vázlatai mind arra irányultak, hogy felébresszék a nemzeti méltóságot, a forradalmi szellemet és a szabad román nép jövőjébe vetett bizalmat.

A pozitív román romantika egyik aspektusa a nyugati eredetű romantikus témák tolmácsolásában jelentkezik. Az idézett történelmi múlt nem áll meg többé Chateaubriand és Dumas műltba menekülésénél. Ürügyül szolgál az izzó hazafias lelkesedésre Kogălniceanunál, Bălcescunál, Negruzzinál vagy Bolintineanunál. A Volnay- és Chateaubriand-féle romantikus romok Eliadenál, Cirlovánál vagy Alexandrescunál a nép szemével nézett nemzeti hősök grandiózus felidézése lesz, az olyanoké, mint Vlad Ţepeş, Mihai Viteazul vagy Ştefan cel Mare, (Karós vajda, Vitéz Mihály, Nagy István.) A románoknak éppen úgy, mint az olaszoknak Manzoni és Foscolo munkásságában, a magyaroknak Petőfi hazafias verseiben, a nemzeti öntudat és büszkeség azonnali visszaállítása volt a céljuk a történelmi múlt segítségével. Mi több, Bălcescu a múlt dokumentumainak tanulmányozását arra is felhasználja, hogy igazolja a polgári demokratikus forradalom szükségességét.

A román folklór, amelyet első ízben Anton Pann, C. Negruzzi, Kogălniceanu, Russo és Alecsandri gyűjtöttek össze, publikáltak és tanulmányoztak, valóságos nemzeti kincsé vált, amelyben a nép érzésvilága leginkább kifejeződött: a néma siránkozás az elnyomók visszaélései miatt, lázadás a zsarnokok ellen, a jobb jövőbe vetett remény, egyes uralkodó eszmék kivételes hősökben megjelenítve és szinte legendává alakítva, csatlakozás a hajdúk harcához. A dojna jól tolmácsolta azt a bonyolult lelkiállapotot, amely a román dor szóban testesült meg, és amely népdalaink vezérmotívuma. A híres Mioriţa ballada illusztrálja magas művészi színvonalon az ilyenfajta nosztalgiával és reménnyel teli verset. Hozzá kell tennem, hogy Romániában, mint minden délkelet-európai országban a folklór elsőrendű forrást jelent a költők számára, akik bőven merítenek belőle. Vegyük ehhez még a szinkretizmushoz való visszatérést, amely bensőségesen köti össze a költészetet és a zenét, elősegítve ezzel, hogy a műzene is felhasználja a folklórt.

A társadalommal és az emberiséggel foglalkozó romantika nálunk 1840 után alakult ki, s közvetlen visszhangja annak a mozgalomnak, amely Franciaországból indult ki mindjárt az 1830-as forradalom után, de forrása a román nép néma elégedetlensége, és feladatul tűzi ki a jobbakok és cigányok felszabadításának elősegítését.

Az olyan típusú történész, mint Bălcescu, vagy az olyan költő, mint Bolliac forradalmi hangja már túlmegy a nyugati emberbaráti romantikusok által gyakorolt szánakozáson, és eljut egészen addig, hogy felkelésre szólítja fel a népet, előkészítve így az 1848-as polgári forradalmat, amelyben az írók cselekvően vesznek részt. Az A. Russo által prózában írt költemény, a *Cîntarea României*, eredeti francia nyelvű változatában magasztalja a román föld szépségeit, népét, szánja szenvedéseit és megéneklí a szabadság iránti égő vágyát. Ha ezeknek a strófáknak biblikus hangja közeledést jelent is Lamennais *Les Paroles d'un croyant* c. művéhez, domináns vonásai ettől kifejezetten eltérnek. Megtaláljuk benne a nemzeti és társadalmi forradalom poetikus hangsúlyozását és a láncaitól megszabadult román nép ragyogó perspektíváját.

Nincs vers, még a lírai elmélkedő verseket is ideszámítva, amelyet ne hatna át a társadalmi és politikai probléma. Távol áll ezektől a nyugati romantikusok szubjektívizmusa és individualizmusa. Ha a retorika keretei és konvenciói meg is maradnak fróinknál, a nyelv, a költői kifejezés és maga a verselés is Alecsandrinál, Bolintineanunál, Bolliacnál közeledik a népi kifejezőmóddhoz, a prózaírók mint Negruzzi vagy a drámaírók, mint Hasdeu, Alecsandri nyelve úgyszintén. A líra és a romantikus dráma kereteit költőink társadalmi és nemzeti jellegű tartalommal telítik. A problémákat az elnyomott nép szemével igyekeznek nézni.

A pozitív és népi jellegű román romantikának ez az alkotási módja nem rekesztette ki a kisromantika reminiscenciáit olyan költőkkel, mint Al. Sihleanu, N. Nicoleanu vagy Al. Depăruțeanu, akik még mindig francia mintaképek rabjai. Másrészt megállapíthatjuk a realista módszer elemeinek fokozatos közbelépését Hugo, Byron, Schiller élő példáján. A szatírák és a balzaci ihletésű fiziológiák, Negruzzi *Alexandru Lăpușneanu* c. történelmi elbeszélése, karcolatai, Ghica, Alecsandri és Bolintineanu útijegyzetei megalapozzák a romantikus alkotói módszert és a tipikus realista megfigyelését. Ez az, amit Z. Czerny a francia romantika összetevőinek nevezett. (*Im Dienste der Sprache, Festschrift für Victor Klemperer*. Halle, 1958.) A két irányzatnak ugyanez az egybeolvadása található 1840 és 1855 között a lényegében realista román folyóiratok irodalmi kritikájában, valamint olyan művészek festményeiben, mint Th. Rosenthal vagy Th. Aman.

N. Bălcescunál, az 1848-as román forradalom tántoríthatatlan teoretikusánál és szervezőjénél már könnyen nyomára bukkanhatunk a forradalmi romantika bizonyos aspektusainak, ami jellemző is egy olyan íróra, aki az ember átformálásáért, kora feudális társadalmának megszüntetéséért harcol. Ebben a tekintetben túllép a francia utópista szocialistákon, Michelet és Quinet politikai romantikáján, Mickiewicz társadalmi messzianizmusán. A Párizsban francia nyelven publikált forradalmi politikai ideológiát tartalmazó munkái zseniális meglátású és nagyon haladó gondolkodású tudós történészről tanúskodnak.

Az 1848-as forradalmak bukása után a román romantika ugyanúgy, mint az európai romantika tovább él mint irodalmi irányzat. Irodalmunkban ezután a realizmus lép fel. De a romantikus alkotási mód, a kivételes iránti érdeklődés, a nagy társadalmi és politikai elgondolások, amelyek a román fejedelemségek egyesítésére, nemzeti állam alapítására, a még mindig jobbagy sorban élő parasztok felszabadítására vonatkoznak, tovább élnek Alecsandri, a nemzeti bárd, Bolintineanu, Al. Russo, Odobescu és Hașdeu műveiben, a két utóbbi egyszersmind 1848-as alapon álló harcoss humanista is.

Nem valamiféle késői romantikáról van itt szó, amely még nyugaton is megjelenik a különböző dekadens irodalmi iskolák mögött. A romantikus vízió tovább is megmarad nálunk a megoldásra váró nagy problémák jellege miatt, s ezt csakis a cselekvő irodalom segíthette elő. Ez a vízió a nyugati demokratizmusból, az olasz forradalmi ideológiából táplálkozik, valamint az orosz forradalmi demokraták, Herzen, Csernisevskij, Dobroljubov bátor tapasztalataiból, de mindezeket alkotásba foglalva.

Megemlíjtük többek között Hașdeu, Alecsandri és Davila romantikus drámáit, amelyeket népi hősök népesítenek be és a tömegek lelkesítenek mintegy kollektív szereplőként, említsük meg a szenvedélyes érdeklődést a folklór iránt, amit most tudományos módszerekkel tanulmányoznak, Alecsandri szatirikus színműveit, valamint a politikai költészet segítségével kibontakozó hadjáratokat egy új ország teljes felszabadításáért.

Ezek a szép álmok 1863 után a földbirtokos bojárok és tőkés polgárok között létrejött szövetségbe ütköznek, amely a iasi reakciós „Junimea” társaságban egyesült, hogy sakkban tartsa a demokratikus mozgalmat. Maga az a tény is nagyon jellemző, hogy a haladó szellemű írók, mint Hașdeu, Barnutiu, Gherea, és nagy klasszikusaink, mint Eminescu, Creangă és Caragiale határozottan felemelik szavukat ennek a körnek

haladásellenes ideológiája ellen, amelyet az idealista filozófus, a l'art pour l'art teoretikusa, Titu Maiorescu irányít. Nem akarjuk elvitatni a román irodalmi kritika e mentorának nyilvánvaló érdemeit a kultúra területén, sem folyóirata, a Convorbiri Literare (1867) vezetésében kifejtett pozitív tevékenységét a közös irodalmi nyelv és a minőségi irodalom érdekében, ugyanakkor napjainkban egyértelműen hangsúlyoznunk kell vétkes hatását abban, hogy íróinkat a társadalmi mondanivalótól megfosztott üres irodalom felé irányította. Az *Epigoni* című költemény, amelyet Eminescu ugyanebben a folyóiratban publikált 1870-ben, erőlesen szembeállítja 1848 demokrata és hazafias íróit az új, közömbös, teljes dekadenciában élő irodalmi nemzedékkel. Egyébként a „Junimea” társaságot saját tagjai, Eminescu, Caragiale, a történész Xenopol, a materialista filozófus Vasile Conta bírálták és aknázták alá, amikor harcba indultak bomlasztó kritikája ellen.

És amikor már-már úgy látszott, hogy a román romantika végérvényesen elhal, újra felelevenedik a harmadik fázisában Mihai Eminescu személyisége és munkássága által, akit úgy tekintünk, mint legnagyobb nemzeti költőnk, „irodalmunk Hypérion-ját”. Annak a számos munkának, amit újabban neki szenteltek, de különösen a *Viața Românească* című folyóirat külön számának (1964. 4—5. sz.) sikerült tisztáznia egy sor kérdést, amely hatalmas munkásságára vonatkozik, s amit jelenleg sajátosan nemzeti és ezen keresztül egyetemes értékűnek tekintünk.³ S. Iosifescu megfogalmazása szerint Eminescu elérte „az érett és történelmileg értelmezett” román romantika csúcspontját. Miután a nagy európai romantikusok kísérleteit megismerte Shakespeare-, Gautier-, Hugo-, Byron-, Shelley-, Vigny- és Musset-től egészen Hegel, Schopenhauer, Hölderlin, Novalis és Puskinig, nagy filozófiai és irodalmi műveltséggel felvértezve teremti meg saját romantikáját, ami széles látókörű filozófiai szellem és minden szálával földünkben gyökerező népi szellem ötvözete.

A részleteket elemző komparatisták fedeztek fel munkásságában külföldi versekből vett reminiscenciákat és idézeteket. De mindez nem eredményezi olyannyira eredeti irodalmi alkotásának megértését. Vissza kell nyúlnunk költeményeinek „belső genéziséhez” Alain Guillerrou művének címére utalva. Hogyan magyarázzuk máskülönben azt a tényt, hogy legfontosabb filozófiai költeménye, a *Luceafărul* (Hajnalcsillag), amelynek 18 variánsa maradt ránk, és a meg nem értett lángész nagy problémáját veti fel, egy román népmese szálát bonyolítja és a folklór kifejezési eszközeit használja fel?

Hazáját és népét szerető mélységesen nemzeti szellem, aki a román folklór lelkes gyűjtője és a kor román valóságának és hagyományainak avatott ismerője. A sokfajta külföldi hatás, ami érte, a romantikus költő erőteljes temperamentumához kapcsolódott, ahogy önmagát definiálja: a lángésszel ellenségesen szemben álló és kivételes képességeit megérteni nem tudó korabeli polgári társadalom sebzett áldozata. Komplex és ellentmondásos természetével, tapasztalatainak és a mindent megérteni akaró ember törekvéseinek gazdagságával, a költeményeinek széles távlataival a román romantikának új aspektusokat, eredeti értékeket kölcsönöz.

Szerelmi költészete a festői táj hangulatával és a szerelem bölcséleti koncepciójával gazdagodik. A természettel, vallással, az élet és halál értelmével, a hazával, a kozmosszal kapcsolatos egyéni érzései valóságos filozófiai rendszerbe illeszkednek, amelyben az élet iránt érzett erőteljes impulzusára schopenhaueri szemlélet vet árnyékot. De Eminescu nem volt sem „predesztinált költő”, mint ahogy azt a francia romantikusok köré szőtt

³ ALAIN GUILLERMOU szép értekezése: *La Genèse intérieure des poésies de Mihai Eminescu* (Paris, 1963. Didier), ROSA DEL CONTE filozófiai munkája: *Mihai Eminescu dell'assoluto* (Modena, Mucchi 1962.), a MARIO RUFFINI által lefordított kötet: *Poesie d'amore* címmel (Torino 1964.), valamint G. CĂLINESCU fontos művének IV. kiadása: *Viața lui Eminescu* (București, 1964.) egyetemes költőként kezelik Eminescut.

legenda állította, még kevésbé „átkozott költő”, mint az ismeretlennek Verlaine által dicsőített buzgó kutatói. Erre az erőteljes alapra rakódik rá az életért fizikai és paraszti szeretettel hevülő költőnél az őserdő törvényeitől vezetett filiszter társadalom okozta keserű kiábrándulás. Ezzel magyarázhatók az *Împărat și proletar* (Császár és proletár) c. versének heves társadalmi tiltakozása, és öt levelének (*Scrisori*) indultatos hangvétele, amely egyszerre antifeudális és burzsoáellenes. A német metafizikus idealizmus a létről vallott borus koncepcióhoz vezette. De a nagy szellemekkel való érintkezés, Shakespeare-rel, akit istenített, Byronnal, Hugóval, Shelley-vel, Hölderlinnel és Novalisszal ugyanakkor új perspektívát nyitott számára az álom és fantasztikum szerepéről, mint a halálon túli élet ismeretének eszközeiről. E vakmerő mélyre hatolás ellenére, amely a költő számára „ismeretlen földrészek” felfedezésével érnek fel, a szerelem, a nemzeti hagyományok, a táj, az ember, a kozmikus sötétség és élet román romantikusa marad a szó legfelmelőbb értelmében.

Eminescu eredetisége főleg érzelmeinek tragikus mélységében és a nagy, egyetemes témák megkapó kifejezésében van, amelyeket sajátosan nemzeti eszközökkel mutat be. A magányos, szerencsétlenségre ítélt romantikus szellem, amely témát már Byron, Vigny, Hugo, Shelley vagy Hölderlin is feldolgoztak titáni hőseikben, egy népmese keretében van ágyazva és a *Luceafărul*-hoz, a kozmikus élet poézisétől áthatott költeményhez vezet. Romantikus novelláinak nemzeti tájai a biológiai élettől kapnak mindenható értelmet. Az emlékek romantikus esztétikája eljuttatja a nemzeti történelem olyan hőseinek felidézéséig, mint amilyeneket a Levelekben, a *Geniu pustiu* (Szárnyaszegett géniusz) c. posztumusz regényben és a *Sărmanul Dionis* (A szegény Dionis) c. filozófiai elbeszéléseiben mutat be. Sztoikus derűje jut kifejezésre az ősi dák „imájá”-ban. A problémák mindig országnak konkrét történelmi viszonyaira vonatkoznak. Annak ellenére, hogy bizonyos versei keserű, sőt pesszimista végződésűek, mindig kifejezésre juttatja a román nép szellemébe vetett bizalmát. Eminescu mélységesen és tragikusan humanista és ugyanakkor lelkes hazafi.

Hogy a román romantika hőséneke eredeti arculatát a maga bonyolultságában illusztrálhassuk, hagyjuk ezeket az általános formulákat, és kövessük íróink alkotói módszerét a román romantika három szakaszából vett néhány példán keresztül. Ha az európai romantika hőseivel összevetjük ezeket, lehetővé válik számunkra, hogy eredetiségük elemeit kidomborítsuk.

Az első periódusban a Cîrlova költeményeiben és Alexandrescu *Meditații* (Elmélkedések) c. művében található lírai hős, valamint az én-regények *Werther*, *René* alakjai vagy a *Méditations poétiques* közelítése felfedi honfitársainknál az elégikus magatartás mellett a hazafias érzés kifejezését és a helyzet megjavításába vetett hitet is. A romantikus melankólia itt már optimista jegyekkel van kifejezve.

A kontraszt még jobban látszik a második szakaszban. A *Cântarea României* látomásos hőse Bălcescu művében a forradalmár történész, az olyan hősök, mint Hașdeu *Răzvanja*, Alecsandri *Despot vajdája* és Davila *Vlaicu vajdája*, mindhárman nemzeti és népi állásfoglalásból támadnak. Ezeknek a drámáknak a szerzői nyíltan szakítanak Hugo modelljeivel, Byron vagy Shelley szereplőinek látványos heveségével. Természetesen lázadók, mérhetetlen ambíció feszíti őket, de a nyugati fatális hősök helyett, mint *Hernani* vagy *Ruy Blas*, itt népi hősöket találunk, akik a népből származnak és egyek vele. A romantikus retorika konvencióit elsöpörte a felkelt nép bosszúálló, tompa ekhója. Egyszerűen a román romantika második szakaszában a nemzeti és népi harcos jelleg az uralkodó vonás.

A román romantika végső szakaszára Eminescu *Sărmanul Dionis* című filozófiai novelláját és *Luceafărul* című poémáját veszem példának, amely a maga zsenialitásával tisztában levő költő hitvallása, aki azonban szenved is éppen amiatt, mert túlságos

magasra törekedett. Költőnk kétségkívül ismerte Vigny *Mózesét*, Byron, Shelley vagy Hölderlin titáni hősökkel benépesített költeményeit, Hugo *Századok legendáját* és Ler-montov *A démon* című alkotását. Saját hősei, akiket nagy metafizikai és társadalmi ambícióval dolgozott ki, néha egyszerűen emberek, végül is bevallják kudarcukat, de csak egy olyan drámai küzdelem végén, ami már a fenségest súrolja. Zsenijének magas filozófiájában pedig nincs semmi szónokias, semmi kérkedő. A *Sármanul Dionis* c. művében Eminescu lerombolja az időt és a teret. A novella, amely merészen a valóság, az emlék, az álom és mítosz egymást követő és párhuzamos síkjára épült, telítve van a nemzeti történelem, a román táj, a költő egyéni olvasmányainak és tapasztalatainak visszhangjával. A *Luceafărulra* vonatkozólag Alain Guiller-mou joggal írja az egyik román újságban: „Egyedül álló csoda, hogy ily magasztos gondolat a *Miorița* (Báránky) (legszebb népballadánk) stílusában jut kifejezésre”. Beilleszteni egy nagy filozófiai problémát, mégpedig a zseni és a mindennapi ember közötti ellentmondást (egy halandó ember kifejtelme) a nemzeti mitológiába és a népművészet oly nyilvánvalóan egyszerű eszközeivel kifejezteni azt, és olyan művészi tudatossággal dolgozni, mint egy ötvös, íme ez az eredeti művészet csúcsa, ahol a romantika izzik minden strófában: a zseni zordon magánya, egyedüllétének szerencsétlen tudata, a földi szerelem kísértései és végül kegyetlen csalódás, amelyet az élet és az álom közötti szakadás szimbolikus keretbe foglalt kinyilatkoztatása követ.

Összegezéskül figyeljük meg a román romantikusok alkotó eljárásait. Az idegen elemeket a nemzeti, történelmi vagy folklorikus hagyományok keretébe helyezik. A román folklór költött keretet szolgáltat a képek és a művészi szimbólumok kifejezésére. A népköltészeti monumentalitás, a hősök legendás és mítikus méretei kitágítják a népi kifejezés-módot, és egyszersmind biztosítják a műveknek a nemzeti jelleget. Másrészt népköltészetünk meséinek és balladáinak egyszerű nyelve elősegíti a művészi képek létrehozását, amelyek természetesen a költő képzeletvilágával gazdagodnak, hiszen a költő Eminescu szavai szerint arra törekszik, hogy: „meglelje épp azt a szót, mely az igazságot kifejezze”. (Kacsó Sándor fordítása.)

Eminescuval zárul a román romantikus irányzat. A nagy költő életműve kimerítette egy romantikus lélek és nemzeti hagyományaink minden forrását. De a romantikus beállítottság visszatér majd az Eminescut utánzó epigonoknál, valami csalódást tükröző magatartásban, ami valójában Gherea kritikusk szavai szerint: „a polgári társadalom anomáliája, a polgári civilizáció patológikus állapota.”

Ugyancsak romantikus elemeket találunk Alexandru Macedonski költészetében, aki parnasszista és szimbolista, ezenfelül nagyon egyéni költő, találunk ilyen elemeket a francia szimbolista iskola által alakított XIX. század végi és XX. század eleji szimbolistáinknál, valamint azoknál az íróknál, akik a parasztság életét akarják feltárni, vagy a múltat kívánják idézni az emlék mágikus erejével. De ezek már a romantikának csupán dekadens formái. A realista irányzat már ekkorra bebizonyította történelmi szükségességét és erejét. A lírai aspektusok még a nagy epikai erejű realista regényekben is makacsul megmaradnak, mint pl. Mihai Sadoveanu, vagy Gala Galaction elbeszéléseiben, de már nem képezik ezek lényeges oldalát.

Végezetül szeretnék felvetni egy igen aktuális problémát: mégpedig azoknak az egyetemes értékeknek a problémáját, amelyet a román romantika írói hoztak létre. Ezzel kapcsolatban felhívom a figyelmet az Összehasonlító Irodalom Nemzetközi Társasága 1961-ben Utrechtben (Hollandia) tartott III. Kongresszusának tapasztalataira. Itt vetődött fel a világnyelvek irodalmának viszonya a nem világnyelvek irodalmához. Akkor vetette fel Tudor Vianu akadémikus bukaresti egyetemi tanár kollégám, akinek elvesztését ma is fájlam, Tudor Argezi költőnk egyetemes értékét, akit ma már nyugaton is ismernek Luc-André Marcel fordításában s Pierre Seghers sorozatában, a

Poètes d'aujourd'hui-ben megjelent kötet révén. Leszögezte, hogy minél sajátosabban nemzeti egy költő, annál nagyobb a valószínűsége, hogy egyetemes értékűvé válik.

Újabban, tekintettel annyi elnyomott nép felszabadulására, arra a meggyőződésre jutottunk, hogy az egyetemességről vallott koncepció nem korlátozható az irodalmi művek forgalmára és hozzáférhetőségére, ami egyetemes nyelvnek, a fordításoknak és a tanulmányoknak köszönhető. Ez inkább magas színvonalú ideológiai tartalmakra, pszichológiai és társadalmi jelenségekkel való telítettségükre, mondanivalójuk és művészi színvonaluk fontosságára vonatkozik. Legalább is ezt az eredményt hozta az a nemzetközi ankét, amelyet a románok világirodalmi folyóirata, a *Secolul 20* (XX. század) kezdeményezett, és melyben olyan szakemberek működtek közre mint Al. Dima, V. M. Zsirmunszkij, Tudor Vianu, Julius Dolanski, N. I. Popa, Zoe Dumitrescu-Buşulenga.

A román Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu és Tudor Arghezi esete, akik most mint egyetemes értékű szerzők ismertek, is igazolja Tudor Vianu megfigyelését.⁴

Ebben a vonatkozásban ki kell emelnünk az Összehasonlító Irodalom Nemzetközi Társaságának szívós és érdemes erőfeszítéseit, amely tevékenységével és kongresszusaival nagyban hozzájárult az irodalomelmélet és az irodalomtörténet közös nyelvének kialakításához, az általunk használt fogalmak tisztázásához és az írók és irodalmi áramlatok értékeléséhez.

Az általános irodalomtörténet feltételei között a romantika fogalma együttműködési lehetőséget nyújthat a népek és nemzedékek között, amelyeket ennek az irodalmi irányzatnak és alkotási módszernek haladó jellege egyesít talán éppen azért, hogy minden nemzet új egyéni és nemzeti vonásokkal járulhat hozzá gazdagításához.

A román romantika, amely eredeti a népi jellege miatt, aktív és harcoss, nemzeti valóságunkat tükrözi a nagy egyetemes problémák keretében. Híven szolgált a hagyományos értékeink igenlését, s ugyanakkor megnyitotta előttünk az egyetemesség távlatait.

(Fordította: Nahóczky Emil)

⁴ L. S. IOSIFESCU: Eminescu pe fondul literaturii universale (Viața Românească, 1964. 4—5. sz.) és ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, ANUL EMINESCU: Eminescu și romanismul european (Revista învățămîntului superior, 1964. 6. sz.) c. cikkét.

Victor Hugo hatása a reformkori Magyarországon

(Adalék a hatás-fogalom definíciójához)

Victor Hugo magyarországi hatásának reformkori periódusával foglalkozom, vagyis azzal a sajátos „fortune intellectuelle”-lel, amelynek vizsgálatát nemcsak az indokolja, hogy az adott történelmi pillanatban: az 1848-as forradalom előtt döntő jelentősége volt a korszak magyar civilizációjának szempontjából, hanem ezzel összefüggésben az is, hogy minden elméleti következtetés, amelyet elemzéséből levonunk, a hatás-fogalom definíciójának alkotóelemeként kezelhető.

Emiatt azonban nyilvánvaló, hogy témám elméleti vonatkozásait kell inkább ki-domborítanom, s így módon új és apró filológiai részletadatokat feltárása helyett Hugo korabeli magyar hatásának szintetikus áttekintésére kell törekednem. Ez az áttekintés ugyanis a filológiai adatok mögött rejtőző lényegre: a hatás minőségére világít. Mert e minőség valójában a szintézis erővonalai mentén kristályosodik ki. Az erővonalak viszont olyan társadalmi és ideológiai problémákat szőnek át, amelyek dialektikus kölcsön-hatásuknál fogva az irodalmi jelenségeket politikai tényezőkké, megnyilatkozásokká változtatják.

Ilyen probléma mindenekelőtt az, amely az hugói hatás aránylag késői behatolásának magyarázatát foglalja magában. Victor Hugo ugyanis tulajdonképpen csak az 1830-as évek derekán érkezik el Magyarországra. Igaz, voltak előbb is, akik, mint például Szalay László, már az 1820-as évek végén megismerkedtek Hugo műveivel, sőt az írók figyelmét is felhívták rájuk, de a nagy francia romantikus hatása nálunk igazából majd csak akkor kezdődik, amikor Franciaországban ez már mintegy tíz esztendeje állandó jelenvalóság, irodalmi és politikai harcok foglalatja és tápláló forrása. Victor Hugónak még a neve is csak 1831-ben jelenik meg először magyar folyóiratban; de még ekkor is Lamartine-hoz és Méry-Barthélémyhez társítják, jöllehet már a francia romantikusok legtehetségesebb képviselőjének tartják, sokoldalú zseninek; művei faragott gránitszklák s *Hernani* című drámája Párizsban ragyogó győzelmet aratott.¹

Victor Hugo neve a Tudományos Gyűjteményben jelenik meg először Magyarországon, tehát abban a folyóiratban, amelynek irodalmi rovatát a kor legnagyobb költője, Vörösmarty Mihály szerkesztette. Vörösmarty szerkesztői elvei összhangban voltak ars poeticájával, amely a klasszikus antikvitás, Shakespeare és Osszián nyomán alakult ki, más szóval: a klasszicizmus és a romantika ötvözetéből lett a nemzeti lét szol-

¹ Zárójelben jegyzem meg, hogy egy Magyarországon megjelenő német nyelvű folyóirat Victor Hugót már 1829-ben bemutatja olvasóinak, mégpedig az *Egy elítelt utolsó napja* című munka néhány részletének közlése révén. Egy másik, ugyancsak német folyóirat, a *Der Spiegel* 1831-ben a *Párizsi Notre-Dame* talán legfestőibb részletével, a Csodák udvarának pittoreszk világával ismerteti meg közönségét *Der Wunderdorf oder der zerbrochene Krug* címmel. Megjegyzem még, hogy azek a német nyelvű beszámolók, amelyek Victor Hugo működésével foglalkoznak, kissé mindig megelőzik a magyar folyóiratok Hugo-ismertetéseit, mivel legtöbbször csupán Németországban megjelent cikkek átvételei.

gálója. Mert Vörösmarty költészete szembeszállt a magyar nemzet „nagyszerű halálának” szorongató víziójával s epikol-irikus művekben, nehézeretű hexaméterekkel a magyar nemzet régi dicsőségét ébresztgette, az éji homályban, tűnt századok mélyén járó nemzeti nagyságot idézte, hogy olvasóiban így serkentse fel a független s a gazdag, a művelt s az erős magyar nemzet megteremtésének vágyát. Vörösmartynak ez a szándéka egybeesett a reformországgyűlések haladó képviselőinek elgondolásával, akik 1825-től folyamatos erőfeszítéssel törekedtek Magyarország gazdasági, társadalmi és kulturális átalakítására. Vörösmarty ily módon éppúgy az elkötelezett, az irányzatos irodalom híve, mint a Kritikai Lapok, ez az új folyóirat, amelyet 1831-ben alapítottak avégett, hogy olyan irodalom megteremtését szorgalmazza, amely a koreszmék és „érzemények” művészi kifejezője és propagálója.

Csak látszólag véletlen tehát, hogy Victor Hugo neve ugyanabban az időben jelenik meg, mint a Kritikai Lapok. Egyfelől ugyanis éppen Victor Hugo a vezéralakja annak a romantikus iskolának, amely az irodalom társadalmi küldetését hirdeti, másfelől pedig az 1831. esztendő fordulópontot jelez e kor történetében, mivel ettől kezdve nyer határozott jelleget — jórészt az 1830-as francia forradalom hatására — a magyar reformmozgalom. S ez azt jelenti, hogy a köznemesség, amely nálunk a fejletlen polgárság szerepét hivatott betölteni, most már végérvényesen a haladás élére áll s programjából nem hiányzik többé sem a nemzeti függetlenség, sem a jobbfelfelzabadás követelése. Ez a köznemesség lomtárba veti most már az „Extra Hungariam non est vita” dölyfös és provinciális jelszavát és csatlakozik a „bilincsen szenvedő” egyetemes emberiség felszabadtatásának liberális eszméihez.

A romantika, ez az igen általános szociológiai jelenség, a korabeli gazdasági, társadalmi és kulturális fejlődésnek ez a sajátos szelleme ott lebegett Magyarország felett!

És egységbe fogta a cselekedeteket s a gondolatokat, hisz a köznemesség, amelyet a régi feudális intézmények éppoly szűk keretbe szorítottak, mint a klasszicista irodalmi szabályok az egyéniséget, a korlátok ledöntésére tört; nem tudott többé az elavult létezési mód szerint élni.

Mindenek előtt számot vetett azzal, hogy életkörülményeit csak árutermeléssel tudja megjavítani. Árutermelés azonban piac nélkül nem lehetséges. A piacot viszont Ausztria tartotta a kezében s ezáltal Magyarországot az osztrákok nyersanyagtermelő és élelmiszerszolgáltató gyarmatának szerepére kárhoztatta. Ily módon a régi feudális gazdálkodás megszüntetésének igénye mindjárt kezdetben a nemzeti függetlenség gondolatához kapcsolódott. De a függetlenség önmagában véve még nem elegendő! A mezőgazdaságnak hitel kell, hogy az agrárkapitalizmus útjára léphessen. Ezért Magyarország gazdasági és társadalmi rendjének megváltoztatása, illetve ennek szükségessége elkerülhetetlen realitássá vált.

Magától értetődik, hogy a felépítmény mindenegyes formája e változás előkészítésének szolgálatába szegődött. S elsősorban az irodalom, mivel a magyar jakobinusok bukása után ez lett a nemzeti létért és lelkületért folyó küzdelem par excellence harctere. Nálunk tehát az irodalomnak elsőrendűen fontos szerepe van ekkor; ez mondja ki mindazt, amit a politika e veszélyes időkben nem tud kifejezésre juttatni. Költőink váteszek lesznek, írónk szónokok, a vers harcoló vitézzé válik, a próza bölcs tanítóné. Így érthető meg, hogy a Magyar Tudományos Akadémia megalapítását miért tekintették 1825-ben a nemzeti politika jelentős győzelmének. Az Akadémia főfeladata ilyen körülmények közepette természetszerűleg a magyar nyelv és irodalom „védelme és illusztrációja” lett, a nemzeti szellem e fényes foglalatának további esiszolása. Mert nyelvünket alkalmassá kellett tenni a modern gondolkodás bonyolultabb s árnyaltabb foglalnainak kifejezésére, a forrongásban levő élet színeinek megjelenítésére. Irodalmunknak szintén újjá kellett születnie, függetlenné, nagygyá, elterjedtté kellett válnia. Íróinknak ezért

tehetségüket a nemzet boldogulásának s az elavult előjogok eltörlésének szolgálatába kellett állítaniuk. Nem húzódhattak, nem rejtőzködhettek többé műveik mögé; meg kellett magukat mutatniuk, szívük és értelmük mélyét a nép elé kellett tárniuk. Érzéseiknek és gondolataiknak ezért bele kellett olvadniuk az emberiség, a testvéri emberiség egyetemes gondolat- és érzésvilágába, s e lángoszlopot követvén a néptömeg élén kellett haladniuk, miként egykoron Mózesnek, pusztai népét vezérelve.

Ezek az ideák, amelyek garmadával találhatók a korabeli magyar folyóiratokban, szinte visszhangozzák azt a meghatározást, amelyet a fiatal Victor Hugo fogalmazott versebe a költő feladatáról 1821-ben, *A költő a forradalmakban* című költeményében, amikor arra a „mal du siècle”-es kérdésre válaszolva, hogy a bűnös és bukott ember csak önnön fájdalmán keseregjen s önmaga bűneiért vezekeljen s a mások bajával ne törődjék? — így felelt:

*Nem, a költő itt a földön
Száműzve is vigaszt öntsön
A vasravert embertársba;
S a nép között, mely nyög alatt
Előretör, fegyvere lant,
Mint Orfeusz poklot járva.*

Az elmondottak arról tanúskodnak, hogy Victor Hugo hatásának magyarországi befogadását az az ideológiai rokonság motiválta, amely hazánk általános helyzete és a francia költő művészetének belső tartalma között volt; a magyar fül s a magyar szív ismerős dallamot hallott-érezett felesendülni az idegen költő ajkán. Ez az oka annak, hogy Victor Hugót kezdettől fogva nagyra becsülték Magyarországon.

Hatását valójában az a jótékony szellemi légkör, az a francia szellemi atmoszféra készítette elő, amely nálunk az 1789-es forradalom óta a német befolyás ellenszeréül szolgált. S megérkezését már várta az a liberális ifjú nemzedék, amely vezért, romantikus Mózeset keresett magának.

Ám az 1831 és 1836 közötti évek nemigen kedveztek Hugo magyar „fortune littéraire”-jének; a feudális reakció még meg tudta akadályozni szétsugárzását. Az *Hernani* 1832-es és a *Lucrèce Borgia* 1834-es budai német bemutatója, a Spiegel egy 1833-as cikke a lírikus Hugóról, három felületes angol kritika az Akadémia folyóiratában 1834-ben és 1835-ben és végül az *Hernani* és *Lucrèce Borgia* magyar előadásai 1835-ben, ez nagyjából minden, ami ebben a periódusban Victor Hugóra utal Magyarországon.

A reakció azonban többé már nem érhet el tartós sikert; Hugo hatása egyre növekszik, amint ezt a fiatal Eötvös művei is tanúsítják. Az ifjú liberális nemzedék ugyanis eredetiben olvassa Victor Hugo műveit és hatása alá kerül. S ugyanakkor 1836-tól új szakasz kezdődik a politikai életben s ez megsokszorozza az Hugo-rajongók számát.

1836-ban az országgyűlés úgy oszlik fel, hogy a reformkövetelésekből semmit sem valósított meg. Az osztrák udvar s a magyar mágnások megerősödtek, a reakció felszökik. Félelem és csend lesz úrrá mindenütt. S ekkor Vörösmarty tollat ragad s a *Szózatban* felteszi a magyar nemzet életének és halálának kérdését.

A helyzet drámaira fordult! S e drámai helyzetben a drámaíró Victor Hugo magadok fel, mint valamilyen szabadító óriás, aki romantikus drámaival hirdeti a felvilágosult magyaroknak a szabadulás ígét s a múlt hatalmaival való szembeszállást. Az irodalom ismét haretérré válik. Most azonban már az irodalmat s a politikát azzal a tudatossággal olvasszák egybe, amely Hugo jelszavából árad: a romantika az irodalom liberalizmusa.

Legelőször Eötvös József teremti meg nálunk az irodalom s a politika egységét. Báró Eötvös arisztokrata származása ellenére már kora ifjúságától kezdve a régi rendszer

ellensége volt; elvetette a feudális létezési módot, mivel anyai nagyapjának birtokán megtapasztalhatta az árutermelő nagybirtok fölényét a természetes gazdálkodással szemben. Ugyanakkor a francia romantika s a liberális politikai eszmék lelkes híve lett. Az 1830-as francia forradalom ígézetében erőiesen fellépett mind a szónoki emelvényen, mind pedig irodalmi alkotásaiban a társadalmi intézmények visszasságai ellen. Meggyőződésének lényegét így foglalta össze: „az újat találjuk mindenütt győzve a régin, épen mert új, mert a századból eredett s a században találja visszhangját, mert lennie kell, míg a másik csak maradni akar, mert ifjú s mint olyan, az élet csíráját épen úgy hordja magában mint a régi a halálét.”

Eötvös a romantika és Victor Hugo dicséretében kapcsolja össze a politikát az irodalommal. Lefordítja ugyanis Victor Hugo *Angeloját* s fordításához előszót ír 1835-ben *A francia drámai irodalom és Victor Hugo* címmel. S amíg fordítását az Akadémiához küldi ellenőrzésre, az előszót közléstesi a Társalkodóban, Széchenyi István mérsékelt reformgondolatainak sajtóorgánumában.

Ebben az előszóban, amelyet a magyar romantika kiáltványának tartanak, Eötvös az hugói előszók mintájára mindenekelőtt a romanticizmus szükségességéről ír. A francia irodalom példáját általánosítva megállapítja, hogy minden irodalomnak nemzetinek és korszerűnek kell lennie „... a poesisnek van hazája, van százada s csak ott érteni egészen.” Természetes tehát, hogy az irodalomnak a nemzet, a nép életében kell gyökereznie: „A században, melyben élünk, a művészet köre messze terjedt; a *publicum*, így szóla a költő egykor; a *nép*, így szól a költő ma.” A költő s a költészet ily módon a népé és nem az Akadémiáé, amely a „lángoló lelkű” ifjakkak, „ifjú érzeményeiknek” csak a régi klasszikusokat nyújtja. „Az akadémiának valának költői, a népnek nem vala; szüksége vala költőre s Hugo Victor támadott... Nem tetszeni, használni vala Hugo Victor célja, és ő elérte azt. Felette szent, felette nagy vala néki a poesis, mintsem hogy játékként czéljak tartaná; neki eszköz vala, melyet használt, hogy népet erősítse; s az erő erény. Igazság az, mit keresett, mit feltalált és azért fog élni, legnagyobb tanúja korának.” S Victor Hugo *Angelo*-előszavát idézve megállapítja, hogy a nagy francia romantikus az ideáknak formát, a sokaságnak filozófiát adott, a poézisnek inakat, vért, életet.

Eötvös József tehát azért lelkesedik Victor Hugo romanticizmusáért, mert a népert való művészet-eszmény megvalósulását találta meg benne. Természetesen, Eötvös népfogalma nem azonos a miénkkel. Ő is, miként centralista elváratai a népet a harmadik renddel azonosította. Ezért a harmadik rend hatalmáért küzdöttek, pontosabban a köznemesség hatalmáért, hisz mint fentebb láttuk, nálunk a köznemesség a harmadik rend egyik alkotóeleme volt. Az ország demokratikus átalakulását ezért nem népi forradalommal, hanem reformok útján gondolták megvalósítani, sőt a forradalomtól való félelmükben még az osztrák udvarral is szövetkeztek volna, mivel a monarchiában látták a nemzeti kisebbségek elleni magyar-osztrák egység zálogát.

Ily módon a romantikában szilárd támaszra lelhetek s olyan hathatós orgánusra, amely a nép iránti *szánakozás* hirdetésével a forradalom elkerülését célozta, másszóval: a társadalomnak nem forradalmi, hanem csupán erkölcsi átalakítására törekedett. Konceptiójuk, végső soron ezért arra a történelmi idealizmusra épült, amelyre általában a romantika és különösen Victor Hugo világszemlélete települt, vagyis arra, amely objektíve a negyedik rendet azért akarta a szánalom révén a harmadikhoz kötni, hogy ez utóbbi örökös hatalmát biztosítsa. S ennek a tervnek realizálási módja a „szívek forradalma” volt, vagyis az egyéni érzelmek felszabadítása a szeretet által. „Szeretet legyen a nép között, mely mindent betöltő ragasszal köti össze az emberiséget”; ez egyik Eötvös regényhős végső következtetése, az 1514-es parasztfelkelés ideológusának, tehát magának az írónak a következtetése.

Érthető, hogy az Eötvös-előszót jelnek, Victor Hugo nevét pedig jelzőfénynek tekintették a liberális polgárság korabeli képviselői. Ettől kezdve mind az Hugóról szóló cikkek, mind pedig az Hugo-drámák fordításai megsokszorozódnak. Regényeit és költeményeit viszont alig-alig méltatják figyelemre. Magyarország feszült légkörében a drámák feszültségére van inkább szükség. Ez magyarázza, hogy 1836-ban az *Angelót* ketten is lefordítják. S amikor a Nemzeti Színház megnyílik s az írók a színpadot is felhasználják a liberális eszmék terjesztésére, Victor Hugo drámái igen jelentős szerepet játszanak, Scribe és Dumas káprázatos sikerei ellenére is. Mert az Hugo-bemutatók mindig események! 1835-től 1848-ig mintegy ötven alkalommal vonzották magukhoz a magyar közönséget s lelkes lobogást hevíttettek benne, mély tanulságot sugalltak neki, s olyan képzeletvilágba repítették a romantika szárnyain, ahol már nincsen elnyomás, nincs nyomorúság sem, hanem csak szelíd szabadság van, amely az emberszeretetet, a felebaráti szeretet varázsköntösét öltötte magára.

Érdekes megfigyelni, hogy Hugo drámáinak színházi előadásai inkább az 1848-as forradalmat közvetlenül megelőző évekre esnek, míg az Hugóval foglalkozó tanulmányok, cikkek inkább 1831 és 1848 között jelennek meg. S ez nem véletlen; magyarázata abban rejlik, hogy amíg a harmincas években az irányzatot, az elkötelezett esztétika fővonalait kellett kidolgozni, addig a negyvenes években, midőn a reformmozgalom felerősödik s a köznemesség keretein túlhaladva nemzetivé válik, inkább a gyakorlatnak jutott nagyobb szerep. Így érthető, hogy Eötvös miért készített 1837-ben új tanulmányt Hugóról *Hugo Victor mint drámai költő* címmel. Ez a tanulmány a liberális írók ars poeticája lesz és egészen Petőfi fellépéséig érvényben marad. Petőfire Béranger hat inkább, jöllehet Victor Hugóra is nagy tisztelettel tekint. Petőfivel új korszak kezdődik 1846-ban: a forradalmárok korszaka. S mivel Victor Hugo nem bátorítja tetteiket, elmélete nem hat többé mozgósítóan.

Drámái azonban tovább is sikert aratnak színpadainkon. Érdekes, bár a kor követelményei által indokolt módon, e siker nem függ a művek esztétikai értékétől. A korabeli adatok azt tanúsítják, hogy legnagyobb sikert az *Angelo. Padova zsarnoka* és *A király mulat* ért el. Az elsőt 1836-ban mutatták be, abban a kritikus esztendőben, amikor Velence Padova feletti zsarnoksága jól szimbolizálta Bécs Magyarország feletti önkényuralmát, a másodikat viszont éppen 1848-ban vitték színre, s ekkor Triboulet jai kiáltásai már a magyar nép gyűlöletét szították az osztrák király ellen.

Íme főbb vonásaiban Victor Hugo magyarországi, reformkori hatásának története. E történet is azt bizonyítja, hogy minden hatás alapja az az ideológiai rokonság, amely a hatást-befogadó igényei és a hatást-gyakorló világszemlélete között van. Ez a rokonság motiválja azután azt a folyamatot, amelyet talán *történelmi kiválasztódásnak* nevezhetnénk. A történelmi kiválasztódás a hatást-befogadó önkifejezésre való törekvésén alapszik s mind az idegen író kiválasztásában, mind pedig az irodalmi műfaj, sőt a témakör meghatározásában is megnyilvánul. Ily módon nemcsak az író, hanem a műfaj és a témakör is nemzetközi objektíválódáson megy keresztül, amint ezt Victor Hugo példája is tanúsítja, aki a magyar öntőformában magyar arculatot és magyar feladatot kapott.

Sterne módszere a Dosztojevszkij előtti orosz regényben

Az orosz „szternijansztvo” kifejezést — amelyet sterne-i módszernek, sternei-eljárásnak fordíthatunk, és amelyet ma is állandóan használ a szovjet irodalomtudomány, az 1920-as években az orosz „formalista” iskola alkalmazta először. A kifejezés nemcsak azt a közvetlen hatást jelöli, amit Sterne gyakorolt az irodalomra, de jelöli a más népek irodalmában Sterne hatására keletkezett művet is, amely azonos szerkezetű a modellel. Ez a kapcsolat tehát jelentős volt a formalista regényirodalom számára. A formalisták voltak kétségkívül az elsők, akik Oscar Walzel iskolájának újításaitól illetve módszeresen érdeklődtek a narrátor magatartása iránt a művészi prózában, funkciója iránt az elbeszélés struktúrájában. Nincs tehát semmi meglepő abban, hogy Viktor Szklóvszkij már 1921-ben megpróbálta Sterne regényét úgy interpretálni, mint amely szerkezetileg nem tipikus esete ugyan a regénynek, de formai szempontból forradalmi jelentőségű. Szklóvszkij a regény amorf állapotában (a *Tristram Shandy* szembeszökő káoszáról van szó) formai rendet, belső rendszert és művészi szándékosságot fedezett fel. Sterne regényének strukturalista vizsgálatától a formalisták eljutottak a „téma” fogalmának a meghatározásáig, szigorúan elkülönítették azt a cselekmény fogalmától, azonosították az elbeszélés szerkezeti vázával, ellentétben a prózai művek cselekményszövevényével. A XX. század irodalmának és a kor orosz prózájának akkori iránya ez volt és így lehetővé tette, hogy a regény új elméletének kidolgozásában Sterne-nek ilyen fontos szerep jusson. A formalisták, hogy ez utóbbi által felvetett problémát meg tudják oldani, az orosz irodalomtörténetnek olyan periódusai felé fordultak, melyekben az irodalom formai, a regény szerkezeti és műfaji kérdései az érdeklődés homlokterébe kerültek. Az orosz irodalom fejlődésének éppen ezekben a történelmi szakaszaiban bukkantak rá ismét Sterne-re. Elsősorban az 1830-as években, amikor Sterne hatása vitán felül állt, — a szálak azonban visszanyúlnak a XVIII. századi orosz regényig, Csulkov *A szép szakácsnőjéig*, majd Karamzinon át Gogolig.

Meg kellett említenünk ezeket a dátumokat, hogy világossá váljék a Sterne iránti érdeklődés fő motívuma, amely egy időben döntő hatást gyakorolt a XIX. század irodalomtörténetére alapozott sterne-i koncepcióra; hogy világossá váljék az, amihez kapcsolódik a formalisták Gogol korának sterne-izmusát és amivel összekeverték és amire redukálták: röviden — a regény nyelvi problémája.

A fentiek elmondásakor különben nem tartottam szem előtt az orosz „Opojaz” irodalomtörténeti csoport munkásságát (Obszcsesztvo izucszenyija poeticeszkogo jazika — A költői nyelvet tanulmányozó társaság), amely az irodalomtudományt egzakt nyelvészeti alapokra akarta helyezni. Előszeretettel fordult a költői nyelv szórendszerének elemzéséhez és úgy tekintette a szót, mint annak egyetlen anyagát. Számomra fontosabbnak látszik az a körülmény, hogy ennek az irodalmi iskolának a képviselői az orosz futurizmushoz kapcsolódtak. Minden irodalomkritika és irodalomtudomány végül megfogalmazza teóriájának alapelveit, amikor bizonyos művészi mintáról, bizonyos típusú irodalmi alkotásról

beszél. A szimbolisták után következő orosz irányzatok azzal tűntek ki, hogy hangsúlyozták a szavakkal szembeni autarchiájukat, kitűntek koncepciójukkal, amelyben a szavakról mint független anyagi egységről vallottak, valamint a szó hangtani tulajdonságairól vallott éles felfogásukkal (lásd „zaumnij jazik”) stb. Elősegítették a szónak, mint a tárgy közlő eszközének, és a szónak mint jelentéssel nem rendelkező jelnek a szétválását, amely azonban jelképes értelemben elnyeri egy független tárgy tulajdonságait. A szó szétválasztása a szó tárgyképét jelölő egységre és névtani minőségre a kor orosz fenomenológusainál találta meg filozófiai indokolását. Az orosz filozófusok a formalistákhoz hasonlóan a nyelvet az ukrán nyelvész, Potebnya munkáiból frissítették fel. Wilhelm Humboldt hagyományát tiszteletben tartották Oroszországban az egész XIX. század folyamán a nyelvészet egyik ágában. A humboldti disztiinkció a „*évegyeía*” és a „*évegy’ov*” között ugyancsak az egyik közhely volt a formalisták elméletében.

Ahhoz, hogy a formalista költészet és történelmi forrásai között vázlatosan meg-rajzolhassuk az egyező vonásokat — úgy gondolom — szükséges, hogy megértsük a művészi nyelv anyagát, amely a tárgyra vonatkozó tényezők leglényegesebbike, és amely függetlenül és a nyelv jelölő tulajdonságaival szemben működik. Az erős egyszerűsítési törekvések ellenére megállapíthatjuk, hogy

1. az orosz fenomenológusoknak a szó belső formájára vonatkozó filozófiai elmélkedései szorosan kapcsolódtak a modern irányzatok költészetéhez és gyakorlatához, melyekre a formalista teória épült, és ugyanazt a szerepet játsszák, mint Locke Sterne-re vonatkozó értekezései.

2. Abban a folyamatban, amely a modern irányzatoknál elvezet majd a költői nyelv jelölő és névtani oldalainak már említett szétválásához a XVIII. századi regény nyelvének a problematikájára képezi az első láncszemet.

A formalista regényirodalom támaszt keresett a XVIII. század elbeszélő formáiban, a monológ-elvben, amely a szerkezeti hasonlóságok szabálya szerint nem az elbeszélés tipikus esete. Ott, ahol a nyelv jelölő pontossága annyira kimerült, hogy bizonytalanná tette a természetes és feltételezett szándékosságot a jelölő és jelölt között, a figyelem az elbeszélés tárgyától elfordult az elbeszélés módja felé. Ez lett a narrátor funkciója, aki az elbeszélés szervező ereje lesz. A narrátor beszéde a mű szerkezeti eleme, az elbeszélés tárgyától távlati és ironiája különbözteti meg. A regény fő kérdése nem a történet, hanem a téma megszerkesztése, az elbeszélés módjának a megszervezése. Puskin *Anyegin*-jének a témája nem a hős és Tatjana története, hanem ennek a történetnek narratív beállítása egész sor kitérővel, amelyek megszakítják a cselekmény folyamát. Magának az elbeszélésnek a szerkezete, a mű nyelvi rendszere az elbeszélés láncolata, az elbeszélés sorainak kapcsolata fontosabbak, mint magának az elbeszélésnek a tárgya. A regény egész világát a narrátor beszéde, vagy a narrátor beszédeinek komplex rendszere hozza tehát létre. Ezáltal a regényben a világról kialakítandó „kép”, az egyén helyzete a világban nem közvetlenül, hanem csak az elbeszélés belső struktúrájának a közvetítésével formálódik meg. Igaz, hogy ezzel megelőzik a formalisták konklúzióit, akik — főleg a huszas évek elején — hangoztatták érdeklődésüket a mű formai megoldása iránt, de tisztán csak technológiai szempontból. Számukra elsősorban arról volt szó, hogy megtudják, miként készült a mű, az elsődleges feladat pedig abban állt, hogy „szétszedjék a mechanizmust.” Ebben kétségkívül benne volt a kor lelkesedése a szakszerűség és a funkcionalizmus iránt, ami a Szovjetunióban különösen a huszas évek folyamán volt erős. „Tudom, hogyan készül el egy gépkocsi, tudom hogyan készült a Don Quijote” — írták akkoriban az irodalmi tanulmányok mottójául.

Amilyen mértékben tekintették a szót az irodalmi alkotás egyetlen anyagának, úgy vették figyelembe a próza formájának tanulmányozásánál a nyelv azon szempontjait, amelyeknek szerepük van a szóbeli előadás folyamán. De a prózában, amely már

régóta elvesztette közvetlen kapcsolatát a hallgatósággal, amelyben egy meghatározott társadalmi réteget a fogyasztó névtelensége, a modern kapitalista társadalomban pedig a piac névtelensége helyettesített, az előadásmód, a hang, a beszélt nyelv tulajdonságai csak abban az esetben játszhatnak szerepet, amikor a szerző által követett művészi célt szolgálják. De használhatók abban az esetben is, amikor a szerző fikatív olvasót vagy közönséget akar teremteni, amelyhez fordulhat. A kiváló orosz irodalomtudós Boris Ejhenbaum így jutott el a „szkaz” fogalmához. Az orosz kifejezés a beszélt nyelvben használt monológformának valamennyi tulajdonságát jelenti, ideszámítva a fonetikai szempontokat is, amelyeknek az a céljuk, hogy az író és az olvasó közötti közvetlen kapcsolat illúzióját megteremtsék. Tegyük hozzá, hogy az olvasóval létrejött kapcsolat illúziója éppen úgy, mint a fikatív közönséghez intézett beszédek nem a szerzőnek a közönség iránt érzett nagyfokú figyelmét tanúsítják, hanem ellenkezőleg, éppen a szerzőnek a magányosságáról, magába zárkózottságáról tanúskodhatnak és arról, hogy a szerző figyelmen kívül hagyja a közönséget. Az emberi kapcsolatok problémákkal teli jellegéről tudósítanak, az emberek közötti kapcsolatok lehetetlenségéről, tehát valami olyasmiről, ami hiányzik.

Gogol *A köpönyeg* c. elbeszélésének szerkezeti elemzésénél Ejhenbaum megpróbálta bebizonyítani, hogy Gogol elbeszélésének lényeges eleme a groteszk hatású komikus és a patetikus melodramai nyelv váltakozása. Így pozitívnek értékelte azt, amit Rozanov kifogásolt Gogolnál, azaz azt értékelte, hogy Gogol szereplőiből hiányzik a lélek, hogy bábokhoz, szögletes mozgású robotemberekhez hasonlíthatnak. Minthogy a huszas évek prózaírói (a Szerapion fivérek köre, Zoscsenko és Lunç) gyakran használták a „szkaz” formát, Ejhenbaum az 1930-as évek prózájának elemzésekor újból felfedezi a rokonságot az expresszionista periódus és a harmincas évek prózája között, amely a XVIII. századi módszereknek a romantikus prózával való kombinációjának eredményeként, az orosz regény lényeges időszakát jelenti. Az érdeklődést, amely ez iránt a prózai művek fejlődésében oly fontos kor iránt megnyilvánult, bizonyítja, hogy tudatosan megvalósították az analógiát a szovjet kor huszas éveivel. Amikor Ejhenbaum a harmincas évekről beszél, azt mondja, hogy ez volt az a korszak, amikor nyugvópontra jutott a harc a vers és a próza között, amikor Puskin kora, azaz a vers abszolút egyeduralma után vitathatatlan lett a próza uralma. A belső kapcsolatok a XIX. század e fontos időszaka és az 1920-as évek között előreláthatók voltak, de csak az irodalom formai és szerkezeti kérdéseiben mutatkoztak a közös források bevallása nélkül. A formalisták hangoztatták szembenállásukat azzal, hogy a *Geisteswissenschaft* beletartozzék az irodalom tanulmányozásába, és alaptalannak találtak minden kapcsolatot, ami túlhaladja a formai kereteket, a tisztán irodalmi kérdéseket. Amikor a XIX. század harmincas éveinek a prózáját elemezték, amit általában mint a romantika korát szoktak elkönyvelni, a formalisták természetesen visszautasították a romantika kategóriáinak a használatát, mert szerintük magának a romantikának a fogalma is a „*Geisteswissenschaft*” típusánához kapcsolódott, azaz teljesen idegen az irodalmi módszerek kérdéséről. Ezért nemcsak, hogy azonosították a XIX. század átmeneti korát a „sterne-izmussal”, de lebecsülték a német romantika hatását is. Sterne módszere a formalisták számára mindenekelőtt formai játék volt, és főleg a forma leegyszerűsítése. A kor írói, akik Puskit követtek, gazdag dokumentációt találtak ehhez a formai játékhoz. Az Ejhenbaum utáni időktől a Marlinszkij, Nyikitin, Zsukova, Odojevskij és Veltman-típusú prózaíróknál a sterne-izmus abban nyilvánul meg, hogy túlzottan érdeklődnek a forma, az elbeszélés feltételeinek sajátos módja iránt, felfedezik a forma, az elbeszélés feltételeinek sajátos tulajdonságait, olyképpen, hogy tréfás módon bevonják az olvasót az elbeszélésbe, szándékosan nehézkessé teszik a témát a különböző kitérésekkel, kerülőkkel, azaz folytonosan váltogatják az elbeszélő forma régi sablonjait. Gyakran a legszenvedélyesebb pillanatokban szakítják félbe a cselek-

ményt, hogy hosszasan vitázzanak az olvasóval, elmélkedjenek a hős sorsáról, helyet csináljanak a szerző és az olvasó közötti vitának a regény témájáról, hogy hosszú értekezésbe kezdjenek, próbára téve az olvasó türelmét stb. A harmincas években ezek a módszerek megszokottak lettek, mindennapivá váltak, behatoltak a közepes színvonalú folyóiratok irodalmába, és a kritika szerint a közönség gyorsan megelégtelt.

Hangsúlyoznunk kell, hogy a regény bizonyos formáiban (főleg Marlinszkijnál és Veltmannál) a történet és a történeti hűség, néha a szereplők egysége másodrendű helyre kerültek. Sem a mű hőse, sem a történet nem voltak főelemei a regény szerkezetének, és az irodalomtudós arra a következtetésre jutott, hogy a nyelv és az elbeszélés módszerének a kidolgozása került a figyelem központjába. A XX. század költészete örömmel fedezhette fel elődjét, főleg Veltman regényeiben. A regény szerkezetének a szétdarabolása, szétforgácsolása, heterogén elemek, szétszórt motívumok kombinációja, mindez összefüggéstelenné tette a regény különböző képsorait. A szereplők határozott jellemvonása eltűnt. Az eredmény egy zűrzavaros képsor, ami zavart keltett az olvasóban. Csak a XX. században lettek kapóssá Veltmannak a harmincas években írott regényei (mielőtt a szerző társadalmi kalandregényt kezdett volna írni, megelőzve ezzel Dosztojevszkij nagy regényeit), hála a dadaista szavaknak, szójátékoknak, az elbeszélés módszerének. Úgy látszott, hogy Veltman megszabadította az irodalmi módszert a regény hagyományos alapjaival, szereplőivel, történetével való minden funkcionális kapcsolattól. A formalisták eszményeinek megfelelően művészi módszerből (prijom) a mű hőse lett.

Éppen Veltmannál, Marlinszkijnél és Odojevszkijnél a sterne-izmus formalista értelmezése problémát okoz. Sterne *Tristram Shandy*jének közvetlen hatása minden szerzőre, Gogolt is beleértve, vitathatatlan. Marlinszkij elbeszéléseiben Sterne-re hivatkozik, Odojevszkij novelláiban is számtalan nyomát és visszhangját találjuk Sterne regényének egészen a Locke vagy Sterne módjára történő gondolatátársításig. Gogol *Pétervári elbeszélések* c. művében Sterne hatása ugyancsak jelentős. Mindezek a szerzők, akik Sterne hatása alatt állnak, nem vonhatják ki magukat a német Hippiel, Thümmel és főleg Jean Paul Richter hatása alól sem, akik ugyancsak Sterne követői. Ugyanakkor ez a hatás még keveredett Sterne hatásának más változataival a francia irodalomból, sőt a német romantikából is. (Veltman a *Sztrannyik* c. regényéhez a *Voyage autour de ma chambre*-től kapott ihletet, amely ugyancsak Sterne hatása alatt született.¹

Egy gyakran ismétlődő jelenségről van itt tehát szó: egy szerző vagy egy irodalmi modell sokszoros, bonyolult irodalmi viszonyba lép az irodalmi és történelmi összefüggések keretei között. És ebben az összefüggésben a szerző művének a hatására, amelyek egy másik nemzet irodalmában ugyanannak a modellnek azonos értékű megfelelője. Ennek következtében a harmincas évek orosz sterne-izmusa sem tiszta, ami ugyancsak a kor következménye. Jean Paul nagy népszerűségnek örvendett Oroszországban a XIX. század kezdetétől, és ennek nyomai is megtalálhatók. És éppen Jean Paul munkásságában Sterne hatása fontos változásokon ment keresztül. A formalisták nem szenteltek elég figyelmet ennek a hatásnak, és figyelmen kívül hagyták azt az átalakulást is, amin Sterne módszere a német romantikusoknál átment. Lényegében ezek a sterne-izmust leszállították az elbeszélés néhány tipikus módszerére. Így szem elől tévesztettek bizonyos szempontokat, amivel a sterne-izmus hozzájárult az orosz regény fejlődéséhez. Korábban már említettük, hogy a XX. század irodalma és Sterne XIX. századi orosz megfelelői között a rokonsági alapot az a módszer jelenti, amelyben a nyelv visszanyeri autonómiáját, a szó függetlenné válik, és elszakad attól a dologtól, amit jelöl. A művészi

¹ X. DE MAISTRE: *Voyage autour de ma chambre* c. regényéről van szó, amely 1794-ben jelent meg.

munkában a szó jelképes értelemben maga válik dologgá és ezáltal a legteljesebb mértékben kétértelmű lesz. Másképpen megfogalmazva: Gogol és prózaíró kortársainak műveiben már az elbeszélés válságának kezdetei jelentkeztek, a közlő funkció válsága. A próza nyelvében valójában az a törekvés nyilvánul meg, hogy kiküszöbölje a megnyilatkozást (Aussage). Az idézett orosz szerzőknek a művében találkozunk azzal a jelenséggel, amit Emil Staiger Jean Paulról szólva így jellemzett: „Sie (die Sprache) sucht sich als Sprache aufzuheben.” (Arra törekszik (a nyelv), hogy mint nyelv emelkedjék fel.)

Kiküszöbölni az elbeszélést, megmutatni, hogy mennyire fikatív és irreális, szüntelenül szembeállítva a narrátor „itt” és „most”-jaival, ez a vezérmotívum tér vissza Veltmannál, Odojevszkijnél és Gogolnál. Odojevszkij megelőzi Valéry híres szavait, amikor a *Mimi grófnő* c. regényét a legszenvedélyesebb pillanatban félbeszakítja és ezt mondja: „Amíg a bárónő figyelmesen kérdezgette a grófnőt, hogy mi történt, kinyílt az ajtó — de bocsássanak meg, kedves uraim, ez a legalkalmasabb pillanat, hogy elolvassák az előszót.” Az előszóban Odojevszkij a narrátort egy szegény vidéki színház rendezőjéhez hasonlítja, aki elhatározza, hogy megmutatja a nézőknek mindazt a sok hamis dolgot, ami a színpadon lejátszódik. Megmutatja, milyen nehéz az „az égboltot tengerré” változtatni, egyik dolgot átalakítani a másikká, leleplezi a játékot a nemlétező dolgokkal és hozzáteszi: „A nézők ezt a játékot érdekesebbnek találták, mint magát a darabot. És én is ezen a véleményen vagyok.” „Überhaupt nicht mehr erzählen, nicht mehr versuchen in die gewisse Scheinwirklichkeit (an einem Tage ging) hineinzuziehen” — (Egyáltalán ne meséljünk többet, ne próbáljunk meg a biztos látszatba behúzódní!) — mondja majd egy évszázaddal később egy modern regényíró. Az illúzióknak ebben a játékában Veltman elmegy egészen addig, hogy a *Koscej Bessmertnij* c. regény kellős közepén felteszi magának a kérdést: „Vajon mi az értelme, hogy érdeklődünk a cselekmény iránt? Hol van Iván? Hol van Bessmertnij?” Az orr c. elbeszélésben Gogol hagyja, hogy bizonytalanul, kétértelműen fejeződjék be az elbeszélés. Az elbeszélés végén a narrátor különválik a történetől, maga is abszurdnak minősíti, miközben biztosítja a nézőt, hogy ilyen abszurd dolgok is előfordulnak. Az illúziókkal való játék, a szakítás a narrátor és az elbeszélés között nem korlátozódik csupán a formára. Szüntelenül hangoztatják az elbeszélés fikatív jellegét, az illúzió szembekeverül a narrátor helyzetével; ezzel az eljárással az illúzió és a realitás közötti viszony valósággá válik, és az a világ, amelyhez a narrátor tartozik, irreálissá és fikatívvá. Nem a narrátor által bemutatott fikció, hanem maga a realitás válik fikatívvá. A világ így számunkra irreálisnak tűnik. A Gogol-korabeli szerzőknek az elbeszélés lebontására való törekvése lehetővé teszi, hogy az orosz prózába új világszemlélet törjön be, amelyből hiányzik a zavarosság, kaotikussá, mozgóvá, fantomszerűvé vált világ bizonyossága, pontossága, szilárd formái. Gogol *Pétervári elbeszélések* c. művének az atmoszférája is kísérteties. Ezzel a művel jelentkezik az orosz irodalomban a modern nagyváros témája, megelőzve Dosztojevskij Pétervárát, ahol az ember elvont relációkkal viaskodik, hiába keresve mások támogatását. Ugyancsak megelőzi a nagyváros életének ábrázolását, amelyet később majd az expresszionista prózában találunk meg.

Veltman bizarr alakjai a német „sterne-izmus” alakjaira is emlékeztetnek. Az ő hősei hebehurgyák, egy kissé őrültek, gyakran hiányzik belőlük a kiegyensúlyozottság, mindig a társadalmon kívül élnek, mindig készen arra, hogy ok nélkül gonosz cselekedeteket kövessenek el. Sajátos kapcsolatban vannak a világgal. Cselekedeteik a körülöttük levő világot kaotikussá teszik, minden megnyilvánulásuk holdkórosnak látszik. Ebben az összefüggésben az idő sajátos szerepet kap Veltman regényeiben. Nemesak arról van szó, hogy a cselekmény időrendje eltűnik, és hogy ebben a prózában kétféle idő lesz: objektív és szubjektív. A narrátor és az elbeszélés idejével való játék az időtartam új differenciációját eredményezi.

Veltmannál az idő folyása egyre gyorsul és lassul, az ismételt mozzanatok ideje különbözik az időtartamtól, az idő, amelyben semmi sem történik, amely csak halad, amelyben halmozódnak az üres pillanatok, különbözik a kivételes pillanat idejétől. Dosztojevszkij regényeinek megkapó jelenetei, amelyben az ember oktalan, azaz szabad elhatározásokhoz jut, amelyben elszánja magát a cselekvésre, válogat szabad akaratának megfelelően, mind annak az orosz prózának közvetlen eredménye, amely a harmincas, negyvenes években hatott. Az ismétlés és az egyetlen, a megismételhetetlen pillanat jellemének kierkegaardi antitézise, amely oly fontos Dosztojevszkij műve számára, ezeknek az orosz szerzőknek a rendszerére vezethető vissza — Veltmantól Gogolig. Az orosz próza belső struktúrája az elbeszélés módszerében, abban, amit a formalisták sterneizmusnak neveztek, több mint játék a formával. Tanúságtétel a világról, amely tanúságtétel független a művészi szó és művészi nyelv rendszerétől. Tegyük hozzá, hogy a művész kifejezte a világ és a modern ember integritásának szétesését, mielőtt még a XX. század tudományos terminológiája kisajátította volna.

(Fordította: Nahóczky Emil)

Egy irodalom nemzeti sajátossága a gyarmati uralom alatt

(A vietnami irodalom)

Közismert tény, hogy valamennyi nemzeti irodalom fejlődése állandó összefüggésben áll más országok irodalmának eredményeivel. Elfogadott tétel az is, hogy a kölcsönzött elemek asszimilálódása (mind tartalmi, mind formai szempontból) teljesen meghatározott törvények szerint megy végbe, éspedig a nemzeti irodalom meghatározott fejlődésének sajátosságai szerint. A külföldi irodalmakból kölcsönzött elemek felszívódási folyamatának elismerése mellett nem vonható kétségbe a nemzeti irodalom eredetiségének mivolta. A nemzeti irodalom sajátosságai olykor a legönkenyesebb hatásoknak is szembeszegülnek. Elég hivatkoznunk itt azoknak az országoknak a nemzeti irodalmára, amelyek gyarmati uralom árnyékában sínylődtek, mint pl. a vietnami irodalom.

Valamely irodalom eredetiségének a kérdése módfelett bonyolult probléma. Azoknak az írásoknak a legnagyobb része, amelyek ezzel a problémával foglalkoznak, csupán megállapítják a nemzeti irodalom eredetiségének a tényét, de nem buzgólkodnak akörül, hogy meghatározzák a nemzeti irodalom jellemző vonásait. Hogy ezeket a sajátosságokat megvilágíthassuk, nem elég csupán az irodalom némely felszíni jelenségeit szemügyre venni és a művészet formai problémáit a vers, a téma, a műfaj bizonyos részletkérdéseit az irodalom fő sajátosságaiként felfogni. Egy nemzet művészetének alapelveit a társadalmi és szellemi élet, az irodalomnak az ország társadalmi haladásában játszott szerepe határozza meg elsősorban. Figyelembe kell venni az adott irodalom fejlődésének belső törvényeit. Tekintetbe kell vennünk ezenkívül azt is, hogy egy nemzeti irodalom eredetisége más irodalmakkal való kapcsolatai közben alakul ki. A nemzeti irodalom eredetisége nem megkövesedett, merev fogalom, hanem állandóan formálódó jelenség, tehát története van.

Ami a nemzeti irodalmak közötti kapcsolatokat illeti, el kell ismernünk, hogy a gyarmati uralom alatt szenvedő országok irodalmának fejlődésében sajátos kérdések vetődnek fel. Mert míg a szuverén és független politikai arculatú országok irodalma autonóm módon fejlődött, addig a gyarmati országok irodalma önkényes hatások alá került, mivel a gyarmati hatóságok nem engedtek szabad folyást az uralmuk, vagy ahogyan ők mondták: „védelmük alatt” élő nép művészi és intellektuális életének. Ezek a körülmények bonyolult feladat elé állítják azt az irodalombúvárt, aki arra vállalkozik, hogy tanulmányozza az egykor gyarmati uralom alatt élő országok nemzeti irodalmának sajátosságát, eredetiségét.

A gyarmati uralom alól nemrég felszabadult népek irodalmában hasonló fejlődést figyelhetünk meg, mint ami Európában, de különösen Kelet-Európában a romantika korában lejátszódott. A nyelv területén forradalomnak vagyunk tanúi, különleges érdeklődés és vonzalom nyilvánul meg a folklór, a nemzet történelme, a nép vitalitása, a „néplelek” jellemző vonásai iránt. Irodalmi fejlődésükben romantikus tendenciákat, igen erősen hangsúlyozott nemzeti szellemet figyelhetünk meg.

A vietnami művészet nemzeti eredetisége, jellemző vonásai, sajátosságai a messze századokba nyúlhatnak vissza, a vietnami gondolkodásmódnak, az ország buja természeti

szépségeinek, az összehasonlíthatatlan zenei gazdagságú vietnami nyelv törvényeinek megfelelően, minthogy megvan benne a képesség arra, hogy kifejezze a vietnami nép legösszetettebb érzéseit és gondolatait. A vietnami művészet jelentős szerepet játszott a nép életében; kifejezte a nemzeti függetlenség, a társadalmi haladás iránti vágyát.

A vietnami művészet szorosan összefonódott népe történelmével. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy más országok művészeti tapasztalatainak mellőzésével fejlődött. Ellenkezőleg. A vietnami művészet a hindu és kínai művészet közös határán és kereszteződésénél született. Az „antik” vietnami művészet meggyőző módon mutatja, hogy magába tudta szívni az idegen művészet élő elemeit. A vietnami irodalom hosszú időn át a kínai irodalom intenzív hatása alatt állott. Jelentős részét kínai nyelven írták, sőt még a XX. században is találunk kínai nyelven írt nagy esztétikai értékű költői műveket.

A vietnami irodalom és a kínai művészet e mély és vitathatatlan rokonságának felszínes szemlélete a vietnami kultúra több „szakértőjében” olyan kétes ítéletet szült, melynek alapján teljesen kétségbe akarták vonni ennek minden eredetiségét, mivel nem láttak benne egyebet, mint a kínai művészet gyenge és minden nemzeti sajátosság nélküli halvány utánzatát. Bonnetain *Au Tonkin* c. könyvében azt állította, hogy a vietnami művészet, vagy ahogyan ő nevezi, az „annamita” művészet „alig különbözik a kínai művészettől, utánozza modelljeit, kölcsönveszi módszereit, de nem a fantáziáját”. Mások azt próbálták elhíttetni, hogy a vietnamiak „megelégedtek azzal, hogy átvegyék a kínaiaktól a kész irodalmat”, s hogy „a vietnami műveknek nincs tartalmuk, költői ihletük, sosem leljük bennük az inspirációnak még egy lehelletét sem, egyszóval, ezek a művek a mesterségbeli tudás és nem a költői lelemény alkotásai.” Olyanok is akadnak, mint Legrand d'Aussy, aki a vietnami nyelvnek a költőiségre való mindenféle fogékony-ságát tagadja.

Az efféle vélekedések divatosak voltak a művészet más területén is, így az építészetben, festészetben. Jonchére, aki a Szépművészeti Főiskola egykori igazgatója volt, azt állította, hogy a vietnamiakban nincsen művészi lélek, arra vannak predesztinálva, hogy kézművesek maradjanak.

De akadtak becsületesebb gondolkodású franciák, akik felemelték szavukat az ilyenfajta megalapozatlan ítéletek ellen. Már 1900-ban Jules Boissière ezt írja: „megjegyeztem azt az egyszerű tényt, hogy azok, aki soha nem tanulmányozták közelről az annamitákat, akik elhanyagolták vagy kitértek az elől, hogy velük éljenek, megvetik őket mint alsóbbrendű lényeket; de akik tanulmányozták civilizációjukat és mélységében megismerték az annamita pszichológiát, mint Philastre, Reinhart stb. azok becsülték őket és nem vethetik meg.” Malleret pedig amikor kipellengérezte Bonnetaint és másokat, kijelenti: „Amikor ezek (az európaiak) civilizációról beszélnek, természetesen csak az övékről lehet szó. Önhittségükben el sem tudják képzelni, hogy lehet mások is. Ha tán létezne is, szükségszerűen alacsonyabbrendűnek kellene lennie.” Georges Cordier a vietnami irodalomról írott könyvében haraggal konstatálja, hogy „a gyarmatokon sokat foglalkoztak alattvalóink termelési kérdéseivel, de nem mutatkoztak gyengédnek irányukban és becsméréslükben oly messzire kanyarodtak, hogy kétségbe vonták az annamiták minden irodalmi értékét.” És Georges Cordier nemcsak cáfolta a minden alapot nélkülöző célzásokat, amelyek tagadták a vietnami művészet eredetiségét, hanem arra is vállalkozott és szorgoskodott, hogy kimutassa a vietnami irodalom szépségeit, gazdagságát, eredetiségét. (Jules Boissière, Malleret és Cordier ítéleteiben is bőven lelhetünk ellentmondó elemeket, melyekre a jelen tanulmány keretében nem térhetünk ki.)

A vietnami irodalomnak a kínai irodalom szemszögéből való szemlélete ma sem tűnt el nyomtalanul. Ezzel a felfogással sohasem fog sikerülni napvilágra hozni a vietnami irodalom valódi esztétikai gazdagságát. Össze lehet őket vetni, össze is kell őket

hasonlítani, de csak azzal a céllal, hogy kitűnjenek művészi sajátágaik, hogy gazdagodjék esztétikai látásunk, és nem azért, hogy elárnyékoljuk a vietnami irodalom művészi eredetiségét.

A művészetnek ilyen összetett szemlélete nagyon finom érzékű és komplex feladatot ró a vietnami irodalomtörténet tudósaira. Fel kell nekik tární a chu nho (kínai betűkkel írott) művek vietnami eredetét. A kínai irodalom bizonyos mértékig az volt a vietnami irodalom számára, mint például ami a középkori Európában a latin volt a magyar vagy lengyel irodalom számára. A kínai irodalom mindamellett mélyebb és állandóbb hatást gyakorolt, mert nemcsak letűnt századok klasszikus művészete volt, hanem még élő, kortársi irodalom. A kínai irodalom és nyelv másrészt közvetítő eszköz volt, amelynek segítségével a vietnami költők és írók kapcsolatba léphettek más országok kultúrájával és irodalmával. És, paradox dolog, jöllehet a franciák már 50 éve urai voltak Vietnamnak, még mindig a kínai szolgált tolmácsul a francia irodalom számára, kínai nyelven ismerkedett meg a vietnami irodalmi világ a XX. század első éveiben Montesquieu, Voltaire, Diderot és mások műveivel, mert ebben az időben a gyarmati hatóságok csupán La Fontaine és Perrault állatmeséinek fordításán fáradoztak.

A XIII. században Nguyen Thuyen használta először a chu-nom-ot (a közkeletű demotikus írást), amelynek nagy szerepe volt a vietnami irodalomnak a kínai befolyás alóli felszabadításért folytatott harcában. A chu-nom, a kínai írás leszármazottja, amelyet a beszélt vietnami nyelvhez idomítottak. Nguyen Trai már a XV. században nagy művészettel használja a verseléshez jellegzetes stílussal a chu-nom-ot. Ezzel az írással írják a vietnami irodalom legfigyelemreméltóbb műveit, olyanokat, mint a Kim Van Kieu, a Luc van Tien, a Chinh Phu Ngam, a Hoa-Tien és sok más eredeti és nagy művészi értékű művet. A chu-nom használata elősegítette az irodalomnak a vietnami nép életéhez, érzéseéhez, törekvéseéhez való közeledését. A chu-nom alkalmazása eredményezte a szépirodalom közeledését a költői elemekben oly gazdag vietnami folklórhoz. A chu-nom az irodalom demokratizálásához is vezetett. Ennek köszönhető, hogy a Kim Van Kieu szélesen elterjedt még a parasztlakosság között is. A chu-nom minden pozitív hordereje ellenére sem tudta teljesen megszabadítani a vietnami irodalmat az olyannyira fojtogató kínai hatás alól. A chu-nom tulajdonképpen a kínai jelírásnak egy bonyolultabb változata volt. Ez pedig megnehezítette a chu-nom eluralkodását, és így alkalmatlannak bizonyult arra is, hogy véget vessen a kínai irodalom hatásának.

A vietnami irodalom fejlődése szempontjából, eredetiségének, demokratizmusának erősítésében a quoc-ngu játszott elsőrendű szerepet. A quoc-ngu „a birodalom nyelve” a misszionáriusok által alkotott, latin betűket használó írásmód volt. A quoc-ngu létrehozása nagy fontosságú lépést jelentett a vietnami szellemi életben. Olyan irodalom kibontakozását segítette elő, amely képesnek bizonyult kiszabadulni a kínai nyelv és irodalom közvetlen hatásából. A quoc-ngu termékenyítő hatással van arra, hogy a vietnami nyelv minden szépsége, a vietnami szellem minden finomsága érvényesüljön, és kedvező társadalmi feltételek között megkönnyítette, hogy rövid idő alatt radikálisan felszámolják az analfabétizmust Észak-Vietnamban.

A „lettré”-k (lettrének nevezték a három évenkénti állami szellemi vetélkedőkön résztvetteket, akikből értelmiségiek és mandarinok lettek) elitje hosszú időn keresztül szembeszállt a quoc-ngu elterjedésével, egyrészt, mert állhatatosan kitartott évszázados hagyományai mellett, másrészt azért, mert az idegen misszionáriusok hozták létre és a gyarmati hatóságok támogatták. A quoc-ngunak ez az elutasítása a nemzeti szellem melletti kiállást jelentett. A quoc-ngu csak a XX. század elején jutott diadalra, jöllehet már a XVII. században létrejött.

A quoc-ngu iránti születő és növekvő érdeklődést a XIX. század végén és főleg a XX. század elején, Japánban és Kínában végbemenő társadalmi és kulturális változások

hatása váltotta ki Vietnamban. Ebben az időben Japánban és Kínában erőteljes érdeklődés nyilvánult meg a francia felvilágosodás korának filozófusai és írói, különösen Montesquieu, Voltaire, Rousseau iránt. Mint már fentebb említettük, a vietnami letré-k ezekkel a művekkel kínai nyelven ismerkedtek meg, és ez jelenti a kezdetét a francia irodalom és quoc-ngu iránti intenzív érdeklődésnek. Ettől kezdve a francia irodalom behatol a vietnami intellektuális életbe és determináló hatást gyakorol a vietnami irodalom fejlődésére.

A gyarmatosítók, hogy megszilárdítsák és meggyorsítsák a gyarmati lakosság leigázását, hozzákezdtek a vietnami nép pszichológiájának, erkölceinek, vallásának és művészetének a tanulmányozásához. Beau főkörmányzó 1906-ban kijelentette: „nemcsak a békés térhódításra vállalkozom, hanem a szellemi térhódításra is, amely a többihez képest sokkal mélyebb gyökereket ereszt majd.” Ennek a szellemi térhódításnak természetesen a gyarmati uralom megszilárdításához kellett vezetnie Vietnamban. És ilyen megfontolásokkal vezetette a franciák sokat tettek azért, hogy megismerjék a vietnami kultúra múltját és jelenét. Ez a munka természetesen magán viseli az ellentmondás bélyegét, a gyarmatosító és elnyomó szándék ellenére azonban nem tagadhatjuk le azokat a pozitív tudományos eredményeket, amelyek ennek folytán létrejöttek.

Ami ennek a kornak az irodalmi és szellemi életét illeti Vietnamban, meg kell állapítanunk, hogy a gyarmati hatóságok nem engedtek szabad folyást orientációjának és fejlődésének. Az irodalom nem sérthette a gyarmati *status quot*. A gyarmati hatóságok igen szigorú cenzúrát léptettek életbe; az iskolában a vietnami gyerekek azt tanulták, hogy őseik a gallok voltak; a vietnami nyelv idegen nyelvként szerepelt a tantervben.

Ha végignézzük a vietnami nyelvre lefordított francia irodalmat, szemünkbe ötlük az a törekvés, hogy főleg az előző századok irodalmát fordították, pl. La Fontaine-t, Perrault állatmeséit, a *Télémaque*-ot és más hasonló zsánerű művet. A húszas években elsősorban Molière, Racine stb. darabjait ültetik át vietnami nyelvre. Később kerülnek sorra Viktor Hugo művei, és a harmincas években jelennek meg Alfred de Vigny, Baudelaire, Rimbaud, Lamartine versei. Ez jelentette a vietnamiak számára a korszerű francia irodalmat. Figyelemre méltó Balzac, Stendhal, Flaubert és Zola regényeinek hiánya. Alig ismerik Proustot, Apollinaire-t és a többieket. Aragont és Eluard-t csak az utóbbi időben fordították le Észak-Vietnamban. Romain Rolland kivételt képezett. Lefordították Gide-et, de ez afféle politikai spekulációnak számított. A vietnami íróknak és olvasóközönségnek nem volt tehát közvetlen kapcsolata Franciaország kortársi irodalmával, kivéve azokat a vietnami értelmiségieket, akik Franciaországban végezték tanulmányaikat. Ez a helyzet nem véletlenül alakult így. A gyarmati hatóságok ugyanúgy, mint vietnami kollaboránsaik, nagy gondot fordítottak arra, hogy milyen francia és külföldi irodalmat adnak a vietnami olvasók kezébe.

Fel kell tételeznünk még, hogy a kortársi francia irodalom túlságosan idegen volt a vietnami szellem számára, figyelembe véve a különbséget, ami a két ország társadalmi viszonyai, erkölce, szellemi élete és irodalmi hagyományai között volt. És végül a vietnami írók és költők érdeklődését elsősorban a vietnami társadalmi és szellemi szükségletek határozták meg.

A quoc-ngu felszívódása Vietnam szellemi és irodalmi életébe, valamint a francia irodalom behatolása a vietnami kulturális területre, csakhamar érezte hatását. Átalakulási folyamat ment végbe az egész irodalmi életben, a prózában, költészetben, a dráma területén. A vietnami író és költő az új, modern gondolat megismerésén túl megismerkedik olyan formákkal, irodalmi műfajokkal, amelyek eddig ismeretlenek voltak számára.

A legnagyobb változások a prózában következtek be. A hagyományos vietnami próza, a *phu* inkább ritmikus próza volt, és alig volt alkalmas arra, hogy kifejezze a

születő új érzések és eszmék világát. Dang Thai Mai nemrégben azt írta, hogy „a nyugati irodalom hatására írónk megpróbálkoztak új és az egykori *chu-nom* irodalomban ismeretlen műfajokkal: riportokkal, kritikákkal, elbeszélésekkel, novellákkal és modern drámákkal... A próza megszabadult a klasszikus kínai mintáktól.” 1923-ban jelenik meg az első vietnami regény: a *To Tam Hoang Ngoc Phach*-tól. Ennek a regénynek nagy sikere volt és egyengette az utat az új irodalmi műfajok számára. Ezután a műfajban több figyelemre méltó mű jelent meg, amelyek alkalmasak arra, hogy tükrözzék a vietnami valóságot, mint például Nguyen Cong Hoan regényei: *Tu Ben, a színész*, *A zsákutca*; Ngo Tat Te regényei: *Falusi ügyek*, *Amikor a lámpa kialszik*; Nguyen Hong: *A tolvajné*, Nam Cao szép novellái és még sok más jól mutatják azt a lendületet, amit ez az új irodalmi műfaj kapott. Nhat Linh *Szakítás* és Khai Hung *A család* c. regénye és több hasonló szellemű mű ugyan tartalmánál fogva messze van attól, hogy kifejezze a vietnami nép igaz törekvéseit, de mégis hozzájárultak a vietnami nyelv és az új műfaj kifejezési eszközeinek fejlődéséhez. Nguyen Van Vinh 1922-ben lefordította Molière *Képzelt beteg* c. darabját, amit a hanoi színház 1922-ben be is mutatott nagy sikerrel; csakhamar elkészült az első darab *kich-noi* nyelven (beszélt színházi nyelv), ami eddig hiányzott a vietnami színházi formák arzenáljából. Sokat játszották Nguyen Dinh Nghi *Méregpohár* c. darabját, A húszas évek költészetében találunk már az új szellemnek megfelelő néhány költeményt, mint pl. Tan Da költeményeit, de az igazi fordulat a költészetben a harmincas években következett be a Tho moi (Új költészet) irányzattal.

Ez a forrongás az irodalomban viharos vitákat váltott ki. Polémia támadt a vietnami művészet eredete, hagyományai, a l'art pour l'art kérdésében és még sokkal általánosabb kérdésekben is, mint pl. melyek a vietnami lélek jellemvonásai, valamint az ország fejlődésének általánosabb kérdéseiről.

A vietnami művészet eredetéről keletkezett vitában találkozhatunk olyan törekvésekkel, amelyek tagadni próbálták a vietnami irodalom hagyományait; de az irodalom fejlődésének törvényei és az eredetiség végül is erősebbnek bizonyult. Természetesen nem csak az irodalmi művek formájának kérdéseiről volt szó, de méginkább a művek tartalmi problémáiról. Mit kell visszatükröznie, mit kell ábrázolnia az irodalmi műveknek a társadalom életéből? Az irodalomnak egyrészt harcolnia kellett az ország felszabadításáért és függetlenségéért, másrészt bíráltnia, ostromoznia kellett Vietnam feudális maradványait és ugyanakkor elősegíteni a társadalmi átalakulást. A húszas és harmincas évek regényeiben határozott törekvést látunk arra, hogy bemutassák a vietnami nép szokásait, siralmas életét, az életért folytatott harcát. A gyarmati hatóságok egyetértésben a Hué királyi udvarral igen éberek voltak, és a cenzúra üldözte az ilyenfajta szellemmel átitatott művek megjelentetését. Betiltották és üldözték az olyan könyveket, mint Nguyen Cong Hoan *Zsákutcája*, Nguyen Hong *A tolvajnéje* és sok más, amelyek ostromozták Vietnam embertelen társadalmi viszonyait. A gyarmati hatóságokat nyugtalanította mindaz, ami az elégedetlenség és a lázadás szellemét inspirálta.

Figyelemre méltó, hogy az új irányzathoz tartozó regényirodalom és költészet, amely a francia irodalom tapasztalataira támaszkodik, ami elsősorban modern művészetet jelentett számára, nem hanyagolta el a hagyományokat. Tchi Zau keserűséggel teli élete az *Amikor a lámpa kialszik* c. regényben, vagy Pha élete a *Zsákutca*-ban jól érzékeltetik számunkra, hogy a regény, amikor eleget tesz az új követelményeknek, alkalmazkodik a vietnami irodalom truyen-i hagyományaihoz a kompozícióval, a művek bonyodalásával és azzal, hogy a hősök sorozatos csalódáson mennek keresztül.

A regény műfajában nagyon érezhető a francia romantika hatása. A kedvencek Viktor Hugo, Alexandre Dumas; de Balzacnak, Stendhalnak, Flaubert-nek, mint ahogy már említettük, nem volt sikere. Jónéhány művet csak újabban fordították le. A realista művészet a maga nyilvánvalóan „objektív” szellemével, a dolgok aprólékos leírásával

val nem felelt meg a vietnami irodalomnak, nem gyakorolt olyan szuggesztív hatást, mint a romantikus regény. Vietnam társadalmi ellentmondásai túl élesek voltak ahhoz, hogy megengedjék a „pártatlan”, „leíró” alkotói módszereket. A vietnami regények alakjainak ábrázolásmódja romantikus. A hősök mindig a jót vagy a rosszat személyesítik meg, az embertelen mandarinokat és az elnyomott parasztokat, az utóbbiak iránt kiutatott rokonszenvvel. Az alakoknak ilyenfajta ábrázolási módja megfelelt Vietnam szokásainak és társadalmi viszonyainak. A romantika alkalmasnak bizonyult a feudális maradványok, a visszaélések, az álnok mandarinok ostromozására, a dolgozó tömegek csüggesztő nyomorának lefestésére.

A harmincas években kifejlődött Vietnamban egy romantikus irányzatú új költészet, a Tho moi (Új költészet). Ez irányzat költői megújították a vietnami költészetet, új ritmust, új képeket, új stílust hoztak létre. Főleg Musset, de Vigny, Lamartine, Chateaubriand, Rimbaud, Verlaine és mások költészetétől kapták az inspirációt. Jóllehet ennek a mozgalomnak néhány harcos híve olyan új költői elméletet hirdetett, amely le akart számolni költészeti hagyományokkal, de végeredményben műveikben ezek a költők sem tudták magukat függetleníteni a hagyományoktól, a vietnami nyelv törvényeitől, a vietnamiak szokásaitól, érzésvilágától.

A Tho moi mozgalomnak nagy érdemei vannak a vietnami nyelv felújításában. A vietnami vers közelebb került a beszélt nyelvhez, a vietnami folklórhoz. És bár a verselés terén sok próbálkozás történt, a leggyakrabban használt versformák a hatos-nyolcas *ca da* disztichon, a nyolcas énekelt *ca-tru* vers és más hagyományos vietnami versformák. Ennek a mozgalomnak a költői, mint The Lu, Trong Lu, Xuan Dieu, Huy Can, Te Hanh, Che Lan Vien és mások kifejezésre juttatták költeményeikben a szerelem érzését, a nő jogát a szerelemre és így bizonyos módon bíralták a feudális erkölcsöket. Verseikre rányomja bélyegét a fájdalom, a pesszimizmus is. Igaz, nincs olyan radikális programjuk, mint lesz majd To Huu-nak, de azzal, hogy új érzésekről, a hazaszeretetről énekelnek, hozzájárultak a társadalmi eszmék fejlődéséhez és a feudalizmus bírálatához.

A vietnami irodalom a gyarmati elnyomás korában fel tudta használni a francia és más európai irodalmak tapasztalatait. Ennek ellenére nemzeti jellegű maradt és eredetisége, amely sok tekintetben változott, hű tükre a vietnami nép életének. A vietnami irodalom segítette megvalósítani a társadalmi változásokat; az ország egyik fele ma már a szocialista társadalmat építi.

Az A.I.L.C. negyedik kongresszusa

A Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság 1955 (Velence) óta három-évenként tartja kongresszusait, amelyeknek anyagát könyvalakban is megjelenteti. A negyedik 1964. augusztus 31-től szeptember 5-ig ülésezett a francia-svájci Fribourg-ban a már kialakult módszerekkel és formák között. Közvetlen hagyománya nem régi még. A Társaság csak 1954-ben alakult a különböző modern filológiai szakterületek nemzetközi szervezeteit összefoglaló szövetség, a F.I.L.L.M. (Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes) egyik szervezeteként, a szövetség Oxfordban tartott VI. kongresszusán. De mint az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szervezete, történetileg visszatekint a két világháború közötti hasonló szervezetre (Commission internationale d'Histoire littéraire moderne), amely 1928-ban létesült, és amelynek alapító tagjai között volt Hankiss János, a debreceni egyetem tanára, aki a Commission első nemzetközi kongresszusát 1931-ben Budapesten szervezte meg. Az összehasonlító irodalomtudomány régi szervezete a második világháború kitörésével, 1939-ben gyakorlatilag megszűnt, s másfél évtized telt el, míg a helyébe újabb támadt. Ez megváltozott világpolitikai helyzetben kezdte meg a működését, és annyiban le is vonta belőle a konzekvenciákat, hogy a két világháború közötti szervezethez képest fokozottabb érdeklődést tanúsít a keleti és a kelet-európai irodalmak iránt, és főleg az utóbbi években együttműködési készséget mutat a szocialista országok tudományosságával is. Az utrechti kongresszuson, 1961-ben még történt elszigetelt nyugati kísérlet politikai jellegű támadásra: a fribourg-i kongresszus a békés eszmecsere jegyében folyt.

A kongresszusnak 283 bejegyzett résztvevője volt, ebből 30 érkezett szocialista országból (9 magyar, 7 jugoszláv, 5 lengyel, 4 csehszlovák, 4 NDK-beli és 1 román), de rajtuk kívül megjelentek még olyanok is, akik a kongresszusi listán nem szerepeltek. A szocialista országok küldötteinek nagy része előadást is tartott, ami megjelenésüknek különös súlyt adott. Az előadások közül egy, Klaniczay Tiboré a plénum előtt elhangzó, a kongresszus rendezősége által iniciált előadás volt. A magyarországi összehasonlító kutatások és szervezőmunka megbecsülését dokumentálja az a tény, hogy a kongresszust követő közgyűlés Sötér Istvánt a Társaság vezetőségének tagjai sorába választotta.

A fribourg-i kongresszusra a Társaság az eddigi hagyományoknak megfelelően két elméleti kérdést tűzött ki központi tárggyul: nacionalizmus és kozmopolitizmus* az irodalomban; valamint: az utánczás, az eredetiség és az irodalmi hatás fogalmának meghatározása és példái. A központi elméleti témák köré az előadók számos történeti és részlet-témát csoportosítottak a legkülönbözőbb nagy és kicsiny, régi és új, európai és

* Az irodalomtudományban a kozmopolitizmus szónak kétféle értelmezése van. Mint nálunk a múltban, a polgári irodalomtörténetírásban ma is, a szűkkeblű nacionalizmussal való szembeszállást értik alatta. Több itt közölt előadásban a fogalomnak ezzel a pozitív értelmezésével találkozunk; amit nem szabad azonban összetéveszteni a nálunk ma általánosan használt negatív értelmezéssel.

nem-európai típusú irodalmak területéről. Fontossági vagy sorrendi különbség irodalom és irodalom között összehasonlító irodalomtörténészek szemében elvileg nem lehet; e szemléletet R. Etiemble (Párizs) előadása a kongresszus megnyitó ülésén mindjárt kifejezésre juttatta azzal, hogy a „Weltliteratur” fogalmának megváltoztatását követelte, csakugyan minden irodalom bevonását kívánva a világirodalom folyamatainak és jelenségeinek vizsgálatába. Gyakorlatilag azonban a résztvevők nyugati (francia és amerikai, de csak észak-amerikai!) többsége az előadások tárgyát a nyugati irodalmak felé terelte, és így a kongresszus előadásainak nagy része a főkérdések köré csoportosított nyugati példákból állt. A *Revue de Littérature Comparée* 1964. évi 4. számában Daniel-Henri Pageaux számolt be a kongresszusról, s ő speciálisan a terminológiai előadások jellegét kifogásolta, amennyiben ezek a terminusokat vagy fogalmakat inkább „illusztrálták”, mint „definiálták” — amivel, mint az idézett beszámoló hangsúlyozza, adatokat szolgáltatnak ugyan a fogalmak körének kiegészítéséhez és meghatározásukhoz is, de egyúttal azt a törekvést is tükrözte az előadók témaválasztása, hogy kerüljék a pusztán verbális félreértéseket.

Hogy kell értékelnünk ezt a ragaszkodást vagy éppen visszakanyarodást a történelmibb jellegű adatokhoz? Vajon a terminológiai kutatások objektív természetlenségének kell-e tulajdonítanunk, vagy annak, hogy a Robert Escarpit által évek óta előkészített nemzetközi irodalomterminológiai szótár (*Dictionnaire internationale des termes littéraires*) munkája komolyan előrehaladt, és nincs olyan nagy szükség fogalommeghatározó terminológiai dolgozatokra, mint eddig? Vagy éppen az effajta kutatások absztrakt jellege nem vonzza az irodalom esztétikai oldalához közel álló kutatókat? Bizonyos, hogy a vezetőség által felkért előadókon, a plenáris ülések előadóin kívül kifejezetten terminológiai témával ezen a kongresszuson aránylag kevés előadás foglalkozott, kevesebb, mint az előzőkön.

A kongresszus munkabeosztása szerint mind a délelőtti, mind a délutáni ülésszak plenáris előadásokkal kezdődött, ezeket követték a szekciókban a rövid előadások és beszámolók. A plenáris előadások mintegy összefoglalták a nap témáját, a szekciókban egyidejűleg folyó rövid beszámolók ezt részletezték. A kongresszus 5 munkanapja (1 nap csoportos kirándulásra volt fenntartva) talán kissé hosszúnak is bizonyult; főként a plenáris ülés nagy terme, a fribourg-i egyetem aulája olykor elnéptelenedett. Ebben az impozáns teremben folyt le a konferencia első napján az ünnepélyes megnyitás W.A.P. Smit (Utrecht) társasági elnök beszédével, François Jost (Colorado Egyetem) kongresszusi szervező főtítkár soknyelvű üdvözlétével, valamint Fribourg kanton hatóságának és a vendéglátó fribourg-i egyetem rektorának felszólalásával. Ezeket követte R. Etiemble már említett előadása, és ezzel a kongresszus munkája megindult. Az előadások túlnyomó többsége francia vagy angol nyelven hangzott el.

A főtémákat az egyes tárgyalási napok szerint a rendezőség részletekre osztotta, így került sor az első nap délutánján az „irodalmi kozmopolitizmus” témájára, amelyhez két plenáris előadás kapcsolódott. Az ismert nyugatnémet komparatista, Kurt Wais (Tübinga) irodalmi „kozmpolitizmuson” elsősorban az idegen irodalmak iránt való érdeklődést értette, és ebből a szempontból haladt végig ennek a történetén a középorktól kezdve napjainkig. A „kozmpolitizmus” szó így Kurt Wais előadásában, mint egyáltalán az egész kongresszus terminológiájában, pozitív, „erkölcsi” kicsengést kapott, amit azért nem kell túlértékelnünk: ez a magatartás, a más népek iránt való érdeklődés és azok erkölcsi megbecsülése nem azonos a dolgozó osztályok nemzetközi összefogásával és azzal az erkölcsi magatartással, amely ebből következik. Az „irodalmi kozmopolitizmus” értelmezése Kurt Wais előadásának konklúziójából világosan kitűnt, amennyiben ő az etikai jellegű kozmopolitizmust esztétikai „fokra” kívánta emelni, olyan alkotásokat várva a jövő nyugati művészeitől, amelyeknek művészi „nyelve” (azaz mondanivalója)

érthető volna az ázsiaiak és afrikaiak számára is. Claude Pichois (Bázel) szűkebb — francia — keretek között maradván a nemzeti örökség és a kozmopolita törekvések fermentáló hatását mérlegelte a francia irodalom történetében.

A nemzeti irodalom problémájáról Joseph Hanse (Louvain) és Klaniczay Tibor beszélt. E két előadásban, mely technikai okok folytán sajnos nem egy napon és egymás után hangzott el, világosan kirajzolódtak a szemléleti különbségek: a tárgy kozmopolita és marxista felfogásának különbségei. A belga J. Hanse igen lendületesen fejtette ki, hogy nem lehet egy nemzeti irodalom kebeléből kizárni azokat az írókat, akik ugyanazt a nyelvet használják: akik franciául írnak, azok a világ bármely táján a francia nemzeti irodalomhoz tartoznak: tehát egy, bár igen lényeges formai tényezőt tekintett a nemzeti irodalom legfőbb ismérvének. Klaniczay Tibor történeti alapon nyúlt a kérdéshez, és így a nemzeti irodalomban egyrészt a nemzeti *tartalom* megnyilvánulására mutatott rá, másrészt éppen nem a nyelviséget tekintette a nemzetiség egyetlen és legfőbb kritériumának, hanem a közös múlt, az azonos társadalmi alap szerepére hívta fel a figyelmet a nemzeti irodalmak kialakulásának történetében. Egyet kell értenünk vele abban az értelem szerinti konklúziójában, hogy a nemzeti irodalomnak mint történeti fejlődésnek fogalma is változik a fejlődés folyamán. J. C. Brandt Corstius (Utrecht) és Henry H. H. Remak (Indiana Egyetem) egymást kiegészítő előadásai a kozmopolitizmus és nacionalizmus behatását vizsgálták magára az összehasonlító irodalomtudományra, beszédes példákkal világítva meg a két „hozzáállás” tudománytörténeti lehetőségeit és változatait.

Nem volna értelme annak, hogy az eddig bemutatott első főtémához tartozó, ill. csatlakozó szekcióbeli előadásokat, amelyeknek teljes szövege majd a kongresszus anyagát tartalmazó kötetben lesz olvasható, pusztán cím szerint felsoroljuk. Tárjuk a kozmopolitizmus vagy a nacionalizmus jelentkezése volt egyes — a legkülönbözőbb — íróknál, vagy áttekintően egyes irodalmakban, ill. egyes irodalmi korszakokban. A két utóbbira példa H. Frenz (Indiana Egyetem) előadása a nacionalizmus és kozmopolitizmus jelentkezéséről az amerikai irodalomban, vagy D.-D. Nedeljković a nemzeti érzés fogalmáról a XIX. századi orosz irodalomban, M. Samić, aki a nemzeti és kozmopolita tájékozódásról beszélt Bosznia-Hercegovina századforduló idején megjelent irodalmi folyóirataiban. A témák tehát a fő kérdés ilyen már nagyonis távoli vonatkozásaiig hatoltak. Elvi szempontból aránylag kevesen szóltak ehhez a fő kérdéshez is, közülük előadásának érdekességével kiemelkedik Robert Escarpit (Bordeaux), aki az irodalomtörténet politikai „kereteit”, a nép, osztály, állam és nemzet szerepét vizsgálva szociológiailag közeledett a témájához. Dr. Bela Talbot Kardos az ember irodalmi-politikai magatartásának „teljeségét” az individualizmus, patriotizmus (nem nacionalizmus) és az univerzalizmus (nem kozmopolitizmus) szintézisében kereste. A részlet-beszámolók nagyobbik fele azonban a második főtémához kapcsolódott, mivel ennek „hívószavai”: utánzás, eredetiség, irodalmi hatás konkrétabbak és kutatási eredményekkel is könnyebben dokumentálhatók voltak.

A kongresszus második főtémájára vonatkozó plenáris előadások a tárgy természeténél fogva kevésbé függték össze, kevésbé „feleltek” egymásnak. Hans Mayer (Tübingen) az ihlet és a megformálás példáit elemezte a XX. századi líra különböző prominens képviselőinek egyes költeményein. Jean Starobinski (Genf) a képzelet irodalmi szerepéhez esztétikai, történeti, szemantikai és mélypszichológiai szempontokkal közeledett. Bernard Weinbert (Chicago) az utánzás (mimézis) esztétikai fogalmát a XVI–XVII. század esztétikája alapján világította meg, ami azért volt jogos, mert ez a fogalom az arisztotelianus reneszánsz esztétikában merült föl és attól kezdve játszott századokon át nagy szerepet a művészet elméletében. Haskell M. Block (New York) a modernebb kor kritikai irodalmában vizsgálta meg az imitáció-mimézis fogalmi fejlődését, bemutatva, mint váltotta föl e terminust, amit eredetileg is jelentett: az ábrázolás terminusa. Alfred

Owen Aldridge (Maryland Egyetem) a biográfia nemzetközi történetéről beszélt, azokról a hatásokról, amelyek Plutarkhosztól az ókor más biográfusaitól kiindulva Boccacción keresztül elvezettek az „éloge”-okig és a biográfiai lexikonokig. Az érdekes előadás, mely tulajdonképpen a hatás egy részletpéldájával foglalkozott, nem kívánczolt volna föltétlenül plenáris ülésre, bár kétségtelenül sok finom elvi megállapítást is tartalmazott. Odette de Mourgues (Cambridge) az eredetiség fogalomtörténeti megvilágításáról, Jean Seznec (Oxford) pedig az irodalmi hagyomány fogalmáról értekezett, de példáiban csak a nyugati irodalmakra, korlátozódott, majd a görög — latin örökség útját követte végig nagy vonalakban a francia irodalmon, megállapítva, hogy a Nyugat humanus értékei kerülnének veszélybe e hagyomány megtörésével. Amennyire egyetértünk vele az antik irodalom és művészet értékeinek megbecsülésében, annyira örültünk volna annak, ha az előadó több megértést tanúsít a modern világ és annak kifejezője, a modern irodalom iránt, amelynek a tradícióhoz való ragaszkodás mindenestre csak az egyik feladata: megváltozott világot pusztán hagyomány segítségével kifejezni nem lehet és régebben sem lehetett, csak a hagyomány és az újítás szintézisével.

A részlet-beszámolóok rendkívül széles példatárral szolgáltak a legkülönbözőbb irodalmak területéről, az ókori témák adaptációitól kezdve az irodalmak legújabb jelenségeiig: egységes szempont elérésére törekedni nem is lehetett volna. Ide kapcsolódott Růžena Grebeníčková (Prága) előadása Sterne módszerének adaptációjáról a Dosztojevskij előtti orosz regényben, Hankiss Elemér előadása az irodalmi hatás pszichológiai tényezőiről főként a Hamlet-téma alapján, Rita Schober (Berlin) előadása fordításelméleti kérdésekről, Süpek Ottó beszámolója Victor Hugo hatásáról a magyar reformkorban, Maria Strzalkowáé Balzac és Prus esetleges hatásösszefüggéséről, több osztrák irodalmi vonatkozású téma, Bán Imre előadása az eredetiség és az adaptáció szerepéről az 1800 előtti magyar irodalomban, Nicolas Popa (Iasi) értekezése a román romantika eredetiségéről és így tovább. Julius Dolansky (Prága) azt mutatta ki, hogy a világ irodalmainak együttműködése (azaz világirodalom) nem is volna lehetséges a hatások és az eredetiség kölcsönös és változó viszonylatai nélkül, s ezzel mintegy indokolta is a kongresszus második témájának választását. Terminológiai történeti témával foglalkozott módszertanilag és rendkívül tanulságos előadásában René Wellek.

Különös érdeklődés kísérte az úgynevezett „kelet—nyugati szünpozionokat”. A kongresszuson összesen négy ilyen speciális ülés volt, főként japán előadókkal, akik országuk erősen fejlődő komparatistikáját képviselték. Itt hangzott el Nyiró Lajos érdekes előadása is a vietnami irodalom fejlődéséről, valamint Hopp Lajosé, aki Mikes Törökországi Leveleinek eredetiségéről beszélt igen élénk és kedvező vitát kiváltva, ami a kongresszuson a ritka esetek közé tartozott. Az előadásokat ugyanis általában inkább csak egy-két udvarias kérdés, legtöbbször azonban csak udvarias taps követte. Főként a plenáris előadások után hiányzott vita, a hozzászólás ott ritkaságszámba ment. Valószínűleg érdemes volna a következő kongresszusokon a plenáris előadások számát csökkenteni és a főreferátumok mellé korreferátumokat beállítva, az egymásnak esetleg ellentmondó vélemények szembesítésével a vitát mintegy iniciálni.

A témákra visszatérve, R. Escarpit terminológiai szótárát kell megemlítenünk, amely az egyik plenáris referátum tárgya volt. A szerkesztő beszámolt nemzetközi együttműködéssel készülő szótára munkáinak jelenlegi állásáról. A meghatározandó és értelmezendő fogalmak listája együtt van: már ez is nemzetközi együttműködés útján jött létre, 493 tételből áll. Az általános fogalmakon kívül ez a lista tartalmazza a nemzeti irodalmak sajátos (és más nyelvre le nem fordítható) irodalmi műszavait is, így pl. a magyar „históriás ének”, „népi, népies”, „deák, deákos” és „széphistória” terminusokat. A magyarázat és értelmezés a szerkesztő szándéka szerint francia nyelven történne. Az egyes terminusok természetesen nem okoznak egyforma nehézséget: vannak különösen

problematicusak (mint pl. realizmus vagy formalizmus), amelyeket a szó minden jelentését és használatát tárgyaló egy vagy több cikk értelmezne. A második kategóriába kevesebb problémát okozó szavak kerülnének, de amelyek mégis hosszabb tárgyalást igényelnek (pl. könyv vagy kiadás). A harmadik kategória az egyszerű meghatározással lezárható értelmezésű szavakból áll. A negyedik azokból, amelyek csak valamely speciális nyelvben, ill. irodalomban élnek és azért sajátos magyarázatot, értelmezést és megközelítő fordítást kívánnak. A szerkesztő számítása szerint a szótár 1969-ben megjelenhetik.

A szótári jelentés bevezetése rendkívüli elismeréssel emlékezik meg a magyar segítségről, amelyet a szerkesztő a munkájához kapott. Részvételünk a nemzetközi összehasonlító irodalomtörténeti munkában 1961 óta egyre számottevőbb. Nemcsak a szótári jelentés, hanem az elnöki megnyitó és a titkári üdvözlés is hosszasan méltatta az 1962-ben Budapesten tartott nemzetközi összehasonlító irodalomtörténeti konferenciát, valamint a konferencia anyagát tartalmazó kiadványt, amelyet azóta több külföldi folyóirat is recenzált. A fribourg-i kongresszuson a magyar küldöttség újabb kötetet nyújtott át: *Littérature hongroise — littérature européenne*, mely Sőtér István és Süpek Ottó szerkesztésében Bor Kálmán közreműködésével került kiadásra. E kötet visszhangja eddig magánlevelekben olvasható, rövidesen azonban ezt is ismertetni fogják a filológiai és az összehasonlító irodalomtudomány világlapjai. A magyar küldöttség megbecsültségéről tanúskodott a már fentebb említetteken kívül Fribourg-ban az is, hogy Sőtér Istvánt egy plenáris ülés, Bán Imrét és Nyirő Lajost egy-egy szekció elnöki vezetésére kérték föl. A konferencia plénuma előtt végül a Társaság alelnöke, Jacques Voisine javaslatot tett egy nemzetközi együttműködéssel kidolgozandó összehasonlító irodalomtörténeti szintézis létrehozására, s ebben Magyarországot igen fontos szervező és irányító szerepre kérte föl. A legközelebbi, 1967-ben tartandó belgrádi kongresszusra ennek a vállalkozásnak a körvonalait és felépítését, megszervezésének módját tisztáznunk kell, hogy a sokéves munka megindulhasson. A mi részvételünk és nyomós szerepünk ebben a munkában biztosítaná, hogy ne készüljön ismét egy olyan mű, amely csak és elsősorban a nyugati irodalmakra és a nyugati tudományosságra épül, hanem olyan, amelynek horizontja — ha Európáról van szó — az egész, a nyugati és keleti Európára megfelelő súllyal terjeszkedik ki. Ennek biztosításához szükség van a kelet-európai irodalmi tradíció felmérésére — sokszor feltárására —, ami feltétele annak, hogy az „össztörténetben” pontosan ki lehessen jelölni Kelet-Európa irodalmi helyét.

Ha Utrechtben megtörtént a magyar irodalomtudomány bekapcsolódása az A.I.L.C. és a nemzetközi irodalomtudomány munkájába, hogyha 1962-ben sikerült komoly eredményt elérnünk, a fribourg-i kongresszus újabb eredményeket hozott a magyar tudományosság perspektívájának tágításában, de újabb feladatokat is állított eléink. Tapasztalataink nemcsak abban tettek bennünket biztossá, hogy ezeket a feladatokat ideológiai engedmények nélkül hajthatjuk végre, hanem meggyőzték arról is, hogy a marxista tudományosság nemzetközi tekintélyének további növeléséhez is hozzá tudunk járulni.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré. Paris, Didier, 1964.

Jean-Marie Carré a francia komparatista iskola egyik legjelesebb képviselője volt, s az ő emlékének szentelte a kiadó és a sok szerző ezt a kötetet. A tanulmányok egy része Carréval és munkásságával foglalkozik. Barátok és tanítványok emlékeznek az elhunytakra, akinek nem kis szerepe volt abban, hogy a francia komparatizmus fel fogása széles körökben, Franciaország határain túl is elterjedt. E sorok szerzője is személyesen ismerte a francia professzort, s így alkalma volt közvetlen tapasztalatokat szerezni emberségéről és tájékozódni tudományos elképzeléseiről. Az emlékezők szólnak arról, hogy Carré mennyire kötődött szülőföldjéhez, s ugyanakkor milyen mértékben igyekezett megismerkedni a külső országokkal s különösképpen azok kultúrájával. Ez kétségtelenül igaz, s igaz az is, hogy a francia komparatista nem elégedett meg valamiféle szűken értelmezett kulturális tájékozódással, hanem az élet a maga gazdagságában érdekelte. 1945 után úgy tiszteltük őt, mint a francia ellenállás egyik képviselőjét, aki annak ellenére, hogy germanista volt, szembefordult a hitlerizmussal. Ch. Edm. Perrin és J. Wahl az ellenálló érdemeit emelik ki visszaemlékezéseikben s teljes joggal. Carré természetesen nem a német népet és kultúrát ítélte el, amikor szembeszállt a hitlerizmussal, de nem is képviselt valamiféle elvont objektivizmust, mint ahogy B. Munteano feltételezi. A Párizsban élő román származású kutató tanulmányában megkísérli felvázolni a francia tudós felfogását a komparatizmusról, s ez kétségtelenül érdeme (ezt teszi bizonyos vonatkozásban Z. L. Zaleski is *La psychologie du voyage et la vocation de comparatiste* c. cikkében). A komparatizmus — amelynek elvi kérdéseivel Carré keveset foglalkozott — az ő számára összehasonlítást jelentett, de nemcsak irodalmi, hanem történeti, néprajzi, sőt pszichológiai vonatkozásban is. Tehát az összehasonlí-

tást ilyen értelemben komplex módszerként fogta fel. A hatás kérdésével foglalkozott mindenekelőtt, de ezt a hatást nem kizárólag kulturális okokkal magyarázta, hanem általánosabb társadalmi vonatkozásokkal is. Első nagy komparatista munkája, *Goethe en Angleterre* 1920-ban jelent meg, s ebben Baldensperger nyomdokain járt. 1933-ban adta ki *Voyageurs et écrivains français en Égypte* c. művét, amely 1517-től 1869-ig kísérté nyomon annak a képnek a változásait, amelyet a francia utazók Egyiptomról kialakítottak. Maga a célkitűzés is azt bizonyítja, hogy a szerző túllépett az irodalom határain s a földrajz és az archeológia útjain is járt. Ebben az esetben még elsősorban a múlt érdekelte, Németország tekintetében viszont főleg a jelen. *Les écrivains français et le mirage allemand, 1800 — 1940* c. könyve a felszabadulás után, 1947-ben jelent meg, s azt lehet mondani, hogy a francia irodalom önvizsgálata is volt a német kérdésben. A francia germanista nagy szaktudással és határozott polgári demokratikus meggyőződéssel mutatta be, hogyan hatott a francia irodalomra a német szellemi élet szinte másfél évszázadon keresztül, s mi volt jótékony és mi volt káros ebben a befolyásban.

Carré maga is nagy utazó volt, s élményeit szinte szépirodalmi formában öröklítette meg. Különösen figyelmet érdemel *Images d'Amérique* című munkája, amelyben már 1927-ben felhívja a figyelmet az amerikai társadalom ellentmondásaira. Sok vitát váltott ki Rimbaud életéről szóló könyve, amelyben némely romantikus elképzelést igyekezett lerombolni. Ebben segítőtársa volt Paul Valéry is, aki megvédte a különböző támadások ellen. Megírta Goethe és Stevenson életrajzát is. Ezek az életrajzok nagy nemzetközi sikernek örvendtek, a *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud* című könyvét B. Lifsic oroszra is lefordította.

Emellett számos tanulmányt is írt, amelyek közül mindenekelőtt *Michelet et son temps* című munkáját kell emlitenünk.

ebben foglalkozik a francia történész román és lengyel vonatkozású érdeklődésével is.

Mindez azt hiszem, kétségtelenül bizonyítja, hogy Carré szélesen értelmezte a komparatista módszert, s ezzel nemcsak irodalmi anyagot dolgozott fel. Ez már eleve is megmentette attól, hogy az irodalmi hatásokat azzal a leegyszerűsítéssel tanulmányozza, mint más polgári kortársai. Pozitívizmusa sem gátolta az esetek nagy részében, hogy megpróbáljon általánosabb, elvi következtetéseket is levonni kutatásainak eredményeiből. Mindez nem azt jelenti, hogy a történetiséget teljes következetességgel és főleg marxista módon érvényesítette volna. Erdemeit ezekben a vonatkozásokban ki kell emelnünk, mert sokan munkáiban a francia komparatista iskola rossz példáit látják.

A kötetben a Carré munkásságával foglalkozó, illetve az ehhez kapcsolódó tanulmányokon kívül számos kisebb-nagyobb cikk található, amelyeket „voyages, images, mirages” címszavak alatt gyűjtöttek össze. Ezek közül egyesek írók úti élményeit elemzik. H. L. Brugmans Diderot hollandiai, J. Bruneau Flaubert itáliai, P. Christophorov Chateaubriand spanyolországi, M. Markovitch Dosztojevszkij párizsi, C. Pellegrini Stendhal, V. L. Saulnier Jean és Joachim du Bellay itáliai, L. de Sugar Rilke egyiptomi utazásával foglalkozik. E tanulmányok nagyobb része nem elégszük meg a pusztá adatközléssel, hanem megkísérli elemezni, hogy mit jelentett a külföldi utazás az adott író eszmei vagy művészi fejlődése szempontjából. Néhány cikk azt vizsgálja, hogy bizonyos politikai kérdések vagy irodalmi divatok miképpen befolyásolták az írók felfogását. Így olvashatunk az egzotizmus hatásáról Heine kései költészetében, a lengyel kérdés jelentkezéséről V. Hugo *Nyomorultak* című regényében, a keleti festőiségről Gobineau-nál. Némelyek az írók közötti kapcsolatokkal foglalkoznak. G. Bianquis Goethe orosz látogatóit mutatja be, J. Roos Romain Rolland és Rabindranath Tagore kapcsolatát vizsgálja. Érdekes az olyan fajta forrásvizsgálat, mint Étiemble-é, aki Voltaire-t hazugságon vagy legalábbis „elhallgatáson” éri tetten *Mezzabarba en Chine ou le silence de Voltaire* című jegyzeteiben.

Meg kell vallanom, hogy engem főleg a XX. századi kérdésekkel foglalkozó tanulmányok érdekeltek, mert ezekben igazán élő Carré módszere. M. Boucher Hitler egykori rajongójának, Ernst Jüngernek Franciaország-képével foglalkozik s őszintén szólva kiábrándító módon. Megelégszik Jünger néhány jegyzetének idézésével és magyarázatával, s valamiféle tár-

gyilagosság jegyében elhallgatja magának a német írónak a politikai szerepét. Érdekes — főleg adatszűrésével — A. R. Chisholm beszámolója az ausztráliai költészet Európa-képéről. Még nagyobb figyelemre tarthat számot R. Pageard *L'image de l'Europe dans la littérature ouest-africaine d'expression française* című tanulmánya, hiszen jórészt ismeretlen irodalommal foglalkozik. Ez az új irodalom persze nem ad valamiféle rokonszenves képet a gyarmatosítóról s a tanulmány szerzője ezt meg is írja, de nem győz szabadkozni az afrikai írók „elfogultsága” miatt. Érdekes az az összeállítás is, amely a Nouvelle Revue Française Németország-képét elemzi 1909-től 1934-ig, s von le a francia—német irodalmi kapcsolatokra vonatkozólag általánosabb következtetéseket.

A kötet ilyen jellegű szerkesztése az esetlegességet bizonyítja, bármennyire igyekeztek is a szerkesztők a tanulmányokat a három fő gondolat köré csoportosítani. A pusztán adatközlő cikkeket leszámítva, amelyeknek nincs általánosító igényük, a kötet arról tanúskodik, hogy ott eredményes az úti élmények, nemzeti képek és elképzelések vizsgálata, ahol ezeket összevetik a történelmi valósággal. Ebből a szempontból viszont egyáltalán nem közbűös a szerzők világnézete és a rajta alapuló történetfelfogása. A tanulmányok jó része nyíltan is tanúskodik e felfogás polgári jellegéről, ami sok esetben torzítja az elméleti jellegű következtetéseket.

KÖPECZI BÉLA

Studi in onore di Carlo Pellegrini. Biblioteca di Studi Francesi 2. A cura dell'Istituto di Lingua e Letteratura Francese della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino. Soc. Ed. Internazionale 1964. 841.

A torinói egyetem francia intézetének gondozásában megjelent vaskos kötettel ünneplik volt tanítványai, barátai és tiszteltői az olasz komparatisták nesztörát, Carlo Pellegrinit. A kötet kiállítását és szerzőit, a nyugati világ legnevesebb komparatista tudósait tekintve egyaránt reprezentatív.

Pellegrini több évtizedes tanári működése után 1959-ben búcsúzott el a firenzei egyetem francia tanszékétől, amely — éppen Pellegrini személye és munkássága révén — már hosszú ideje az olasz összehasonlító irodalomtudomány egyik központja. Firenzében jelenik meg az 1946-ban alapított Rivista di Letterature Moderne e Comparate, az olasz komparatista iskola fontos műhelye. A folyóirat az alapító és

társszerkesztő, Pellegrini intencióinak megfelelően fórumot biztosít a tudomány minden nemzetiségű művelőjének, élénkítve e szakterület nemzetközi kapcsolatait, ezáltal is hangsúlyozza az együttműködés fontosságát.

Ugyanez a szemlélet nyilvánul meg az Emlékkönyvben. Különböző nemzetiségű írók 48 tanulmányban foglalkoznak a francia és olasz irodalommal, ill. ezen irodalmak kapcsolataival a középkortól kezdve napjainkig. A népes tudósgárdának egyes tagjai nemcsak nemzetiségükben, de módszerükben és érdeklődési körükben is különböznek egymástól, egyedül a téma kör fűzi össze őket. A kötet hét nagy fejezetre oszlik. Az első fejezet a középkori irodalom körébe vágó tanulmányokat gyűjti egybe, a többi századok szerint csoportosítja anyagát. A II., a Studi sul Quattrocento c. fejezet 4 tanulmánya közül H. Hatzfeld a francia irodalomtörténetben meglehetősen elhanyagolt XV. század egyik fontos kérdésével foglalkozik a *La littérature flamboyante au XV. siècle* c. tanulmányában. Vittore Branca pedig a kiváló velencei humanista, Ermolao Barbaro korabeli, eddig számon nem tartott franciaországi visszhangját mutatja be. A Cinquecentóval foglalkozó tanulmányokat összegyűjtő fejezetben (III.) Franco Simone Philippe de Commynes *Mémoires*-jainak Olaszországban való elterjedését bemutatva arra hívja fel a figyelmet, hogy egy író külföldi népszerűsége mennyire független a hazai sikertől.

A IV. fejezet (Studi sul Seicento) érdekes tanulmánya Raymond Lebégue-é, aki a francia misztériumok jellegzetes alakjainak továbbélését, majd lassú felszívódását kíséri figyelemmel. Jean Rousset a *Princesse de Clèves* szerkezeti problémáit vizsgálja újszerűen.

Az V., a Settecento-tanulmányokat összefoglaló fejezetben R. Niklaus és M. Matucci Marivaux olaszországi elterjedését vizsgálja. Mindkét tanulmány gazdag dokumentációval dolgozik. W. Folkierski *Comment lord Shaftesbury a-t-il conquis Diderot?* c. tanulmányában a francia felvilágosodás és a szellemes, korára nagy hatást gyakoroló angol író kapcsolatait vizsgálja. Walter Binni Alfieri 1781–1783 közötti római tartózkodásának és *Merope* c. drámájának összefüggéseit elemzi.

A legnagyobb hely, mind a tanulmányok számát, mind a terjedelmet illetően a VI. fejezetnek jutott, amely a XIX. századi kutatásokkal foglalkozik. Stendhal személye és munkássága iránti érdeklődés a legnagyobb, három tanulmány foglalkozik a francia íróval. Ezután Benjamin Constant és Baudelaire következik két-két

tanulmánnyal, míg egy-egy dolgozat Leopardival (Marcel Bataillon *Sicut passer solitarius*), Manzoni (G. Getto *I capitoli „francesi” de I Promessi Sposi*), Stéphanie Mallarméval, Xavier de Reul Itáliaképével és Jean Lahorral foglalkozik. Az összefoglaló igényű tanulmányok közül Welles (*French criticism between 1815 and 1850*) és André Pézard gazdag anyagú tanulmánya (*Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du Romantisme*) tarthat különös érdeklődésre számot. Tanulságos számunkra Z. L. Zaleski *Un poète polonais dans le sillage de l'inspiration dantesque* c. írása, ahogy Krasinski, a múlt század negyvenes éveiben nálunk is ismert *Nieboska Komedia* (Pókoli színjáték) írója Dante-inspirációinak elemzésén keresztül a költő munkásságán túl nagy publicitást biztosít a lengyel romantikának, ezáltal is népszerűsítve e nagy nyilvánosságú kötetben a lengyel irodalmat.

A kötet utolsó, VII. fejezetének (Studi sul Novecento) mindössze 70 oldal jutott. G. Tosi eddig ismeretlen dokumentumok alapján mutatja be Anatole France és D'Annunzio kapcsolatát, V. Lugli Jules Renard életművének egy fejezetét elemzi, míg a sort L. Petroni Camus tanulmánya zárja (*Osservazioni sul secondo dei „Discours de Suède d'Albert Camus”).*

Az Emlékkönyv szinte minden tanulmánya széles tájékozottságról tesz tanúbizonyságot, a szerzők óriási filológiai apparátussal dolgoznak; a nemzetközi tudományos világ eredményeit felhasználva egy-egy kérdést több irodalom szempontjából is megvilágítanak. Az egész kötet Pellegrini felfogását tükrözi, melyet az olasz komparatisták legnagyobb része vall magáénak. Szerzői kerülnek az egyoldalúságot, nemcsak az író személyére, munkásságára támaszkodnak, hanem kutatásaikat kiterjesztik a népek művelődésének, nemzeti kultúrájának vizsgálatára is, megteremtve a népek és irodalmak párbeszédének lehetőségét. Mind ezt Pellegrini professzor példázza széleskörű és alapos munkásságával, amely az egyetemes neolatin kultúrák tanulmányozásán nyugszik. Szinte az egész francia irodalommal foglalkozott Chrétien de Troyes-tól Stendhalig. Legkedvesebb kutatási területe azonban a XIX. század, első sorban a Mme de Staël köré gyűlt írók csoportja, legjobb tanulmányai ebből a korszakból valók. Az Emlékkönyv két oldalas előszavában a kötet szerkesztő bizottsága méltatja a nagy tudós pályáját és eredményeit. A kötet elcéljén Dina Landredi összeállításában megjelent bibliográfia, amely Pellegrini irodalomtörténeti oeuvre-jének 1909–1963 közötti éveit

dolgozza fel 432 tételben, gazdag munkásságról ad számot. (Pellegrini kérésére a bibliográfia nem említi a tankönyvekben megjelent cikkeket és az *Enciclopedia Treccani* címszavait.) Az ötvenhat évvel ezelőtt induló eredményes oktatói, nevelői és tudományszervezői munkával párhuzamos tudományos pálya sokoldalú és gazdag munkásságot mutat fel, amely egyaránt bővelkedik részletkutatásokban, népszerűsítő cikkekben és egy-egy kort összefoglaló nagy szintézisben is.

Sajnálhatjuk, hogy az illusztris tudóst ünneplő reprezentatív kötetben a magyar tudományos élet nem képviseltette magát.

T. ERDÉLYI ILONA

Julian Krzyżanowski: Paralele, studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru. Warszawa, 1961. PIW, 587.

J. Krzyżanowski, a lengyel irodalomtörténetírással szeszora, hosszú évtizedek eredményes munkásságával elismerést vívott ki magának a nemzetközi tudományos közvéleményben. Elvi jelentőségű írásai a harmincas évektől kezdve ismertek, főleg azok a módszertani jellegű megállapításai, amelyekben a néprajzi és az irodalomtörténeti kutatások szoros egységét és szükségességét hangsúlyozza. Ezeket az egyik legutóbbi (1958) polonisztikai kongresszuson foglalta össze *A folklórkutatás szerepe az irodalomtörténeti kutatásban* c. előadásában, amelyben Krzyżanowski a sokoldalú, összehasonlító vizsgálatok, a komplex kutatások célravezető voltát emelte ki.

A *Paralele* a lengyel professzor tudós életművének dokumentuma. Ebben a kötetben a szerző a folklór és az irodalom határterületét érintő 40 tanulmányát adta közre. Ezek közül húsz megjelent már a *Paralele* (1935) címen kiadott könyvében. Írásainak másik csoportjából öt még az előbbiekkal egy időben, a negyvenes évek előtt, négy ez után, a többi pedig az ötvenes és hatvanas években készült; néhány kivétellel folyóiratokban és másutt elszórtan meg is jelent.

Az irodalom és a folklór kölcsönös kapcsolatának vizsgálata egy nemzeti irodalomból kiindulva nemzetközi összefüggésekhez vezet el, s elméleti és gyakorlati szempontból egyaránt fontos kérdések megvilágítását segíti elő. Így van ez a jelen mű, a *Paralele* esetében is. Elvi jelentőségű fejtegetéseiben a szerző – miután a kölcsönös hatás állandó szemmel tartá-

sáról szólt – szándékosan csak a kértés egyik oldalával foglalkozik: hogyan hat a folklór az irodalomra. Kiindulási pontja a romantika kora, ill. a XVIII. század végétől kezdődő évtizedek, amikor a folklór az irodalmi érdeklődés körébe kerül. Megvizsgálja az egymás utáni nemzedékeknek a folklórisztikus elemek átvételével kapcsolatos álláspontját. Történeti áttekintésében három tépnyezőnek, az író társadalmi tudatának, a népköltészethez (népzenehez) való viszonyának és a paraszti élet ismeretének szentel különös figyelmet. A felvilágosodás írói és a romantikusok, Krasicki, Karpiński, Mickiewicz, Chopin, Słowacki, Krasiński, Norwid munkássága a kötet bőven tárgyalt problémakörébe illeszkedik. A Mickiewicz-elemzések a legtanulságosabbak; a szerző főleg a balladák, a *Pan Tadeusz*-sal és az *Ősök* III. részével foglalkozik behatóan.

A *lud*, *ludowy*, *ludowość* és a *lud-naród*, *ludowy-narodowy*, *ludowość-narodowość* fogalmak konkrét történeti értelmezése széles problémakört alkot. A lengyel romantikusok népkultuszától („*lud ludów*”, „*naród polski naród-mieczennik*”, „*z szlachty polską polski lud*”) vezet az út a XIX. századi pozitívista regényírók és a népiesség különféle XX. századi képviselői, Tetmajer, Kasproicz, Wyspiański, Berent stb. műveinek megértéséig. Az irodalmi folklórmotívumok összehasonlító vizsgálatának szükségessége éppúgy felmerül Zeromski és Reymont regényeiben, mint korábban Orzeszkowa és Konopnicka elbeszéléseiben. A szerző összehasonlító eljárása természetesen társadalmi analízissel párosul.

Krzyżanowski abból a helyes elvből indul ki, hogy az irodalmi jelenségek világa az irodalomtörténész szemében nem merev sémák halmaz, hanem változó dolgok rendezett összessége: a keletkező új jelenségek folytonos érintkezésben állnak a régi örökséggel s ezen belül a folklór hagyományos forrásával. Hangoztatja, hogy olyan anyaggal dolgozik, amiről eddig alig vett tudomást az irodalomtörténetírás. Nyersanyagának analízise révén próbálja kutatni a kevésbé ismert környezetet, azokat a határterületeket és ösvényeket, amelyekkel az irodalmi jelenségek útjain érintkeztek; igyekszik megragadni egy konkrét irodalmi folyamatot, föltárni hazai talaját és adott esetben külföldi analógiáit (a magyar vonatkozásokról vö. 35., 142., 219., 224. és 441.). Alapos elemzései kiterjednek kézirat-töredékekre és anoním szerzők munkáira, latinul és lengyelül írókra; a kalauz szerepét betöltő Lukasz Górnicki, Klonowicz, Rej, Kochanowski (*Ludowość w poezji Kochanowskiego*), Kuligowski és Wacław Potocki műveinek részleteire, a

miniatűr műfajok sokaságára (kazania i apokryfy, facecje i fraszki, powiastki i gawędy, pieśni swiekie i nabożne, budujące „przykłady” i swéwolne anegdoty, podanie, bajki ludowe...). A folklór-motívumok nyomozása gyakran ezekhez a reneszánsz és középkori műfajokhoz vezet vissza (*Facejonistyka staropolska; Repertuar dawnych piosenkarzy*).

S itt ütközünk a legnagyobb problémába, hogy tulajdonképpen van-e megközelítően pontos fogalmunk a régi, a XVIII. századot megelőző folklórról, s hogy valójában mi került át a folklórból az irodalomba és viszont. Az erre való felelet — írja a szerző — rengeteg módszertani nehézséggel ütközik. Az egyik legnagyobb probléma az irodalmi műben talált folklór-elemek azonosítása; vagyis megbizonyosodni azok népi (ludowy) eredetéről, megtalálni közvetlen és kétségbenvonhatatlan forrását a folklór-hagyományban. Bonyolítja és nehezíti a helyzetet, hogy egy konkrét elemzés folyamán olyan analógiák is fölmerülhetnek, amelyek az európai hagyományban gyökereznek vagy ahhoz kapcsolódnak. A feudális társadalmi viszonyok, a nemesi és paraszti környezet gondos tanulmányozása, a kelet-európai polgári fejlődés összetettségének szem előtt tartása megfontolt következtetések levonására sarkallja a régi korok irodalmának elmélyült kutatóját: „... az összehasonlító irodalomtudomány eredményeinek világánál a népköltészet és népi próza keletkezési idejével kapcsolatos kétkedés igen sok esetben indokoltan látszik” (11.). Eljött az ideje — hangsúlyozta a szerző —, hogy az évszázadok óta felgyülemlett irodalmi érdekű folklór-anyagot kritikai vizsgálatnak vessük alá. Ennek kapcsán Krzyżanowski kiter a múlt századi anyaggyűjtő munkálatok különféle módszereire (*Józef Lompa jako zbieracz bajek; Oscar Kolberg i jego dorobek w dziedzinie literatury ludowej*), Lompa (1797—1863), Kolberg (1816—1890) és mások működésének értékelésére.

A folklór és az irodalom viszonyának, kölcsönhatásának az előbbi szemszögéből való tüzetes vizsgálata nem jelenti egyáltalán a másik oldal elhanyagolását. „Saját céljainkat illetően — írja Krzyżanowski — elegendő az a föltevés, hogy nemcsak az irodalom (literatura pisana) merített századokon keresztül ötleteket a hagyományos teremtető erő forrásából (literatura tradycyjna), hanem fordítva, a folklór területe is évszázadokon át feltöltött irodalmi gondolatokkal” (12.). A szerző dialektikus szemléletét rendkívül meggyőzően támasztják alá a legváltozatosabb témákat felölelő elemzései. (Vö. a motívumok mutatóját, 545—553.)

A tanulmánykötet egysége éppen ezekben az elemzésekben megnyilvánuló, sok évtizedes és igen alapos kutatásain nyugvó módszerében rejlik. A kritika rostáján „bevált” tévedések hullanak ki s adják át helyüket a forrásokból kielemezett megnyugtató véleményeknek. A legrégibb lengyel „polgártánc”-ról (taniec mieszczański) például kiderült, hogy az a legrégibb lengyel „parasztánc” (taniec chłopski) szövegvariánsával végződik. Nem egy „népi” (paraszti) eredetűnek vélt motívum bizonyult nemesi származéknak, sőt a klasszikus latin örökség leszármazottjának.

Ez a kötet igényes szintézissé növelte a szerző széles körű kutatásait, és mély tanulságokat szolgáltat. Tudományos szempontból ezek közül is az egyik legidősebb — helyenként „élénk érzelmi tiltakozást kiváltó” — következtetés, amely a folklór és az irodalom kölcsönhatása bonyolult problematikájának leglényegesebb kérdésében foglal állást: „Néhány nemzedék összehasonlító kutatásai megingathatatlanul bebizonyították, hogy a hagyományos (népi) irodalmat (literatura tradycyjna — poezja i proza ludowa) alkotó művek túlnyomó többsége az írásos irodalomból származik” (11.).

HOPP LAJOS

Yearbook of Comparative and General Literature, published at Indiana University 12 (1963) 152.

Az évkönyv 12. kötetének tanulmányai közül figyelemre méltó J. C. Brandt Corstiusé (*Writing Histories of World Literature*), amely módszertani szempontból vizsgálja a világirodalom történetével foglalkozó művek közül főként az utolsó húsz év termését. Megállapítása szerint kevés szerző kerüli el azt a veszélyt, hogy saját irodalmának nagyobb jelentőséget tulajdonítson, mint amennyit a világirodalom egészén belül megérdemel. De mit jelent a világirodalom egésze? A tanulmányíró világosan látja, hogy a nyugati szerzők, akár a nemzeti irodalmak egymásmelletti-ségében, akár áramlatok szerint vagy valamely általános fejlődési folyamatban mutatják be tárgyukat, lényegében csaknem mindig a nyugati (európai) tradíció keretében maradnak, holott, „ha a világirodalomról írunk, nincs mentségünk arra, amiért több figyelmet szentelünk a Nyugatnak, mint a Keletnek” (7.). Az anyag mérhetetlen nagysága és a nyelvismeretek korlátai miatt nincs mód arra, hogy a világirodalmi összefoglalások szerzői min-

dent eredetiben olvassanak, másoktól átvett eredményekre kell támaszkodniuk és éppen ezért általában kénytelenek az esztétikai ítéleteket elhanyagolni. Brandt vitatja a nemzeti irodalmak egymásmellettéből összeálló világirodalomtörténet jogosságát, s olyan internacionális szempontokat kíván, amelyek témák, műfajok, motívumok, módszerek szerint tekintik át az irodalmakat, s az összefogó cél elérésére első lépésnek az irodalmak elméleti, stilisztikai és összehasonlító oldalról való megközelítését javasolja. Ez azonban még korántsem magának az irodalomnak története: a szerző szerint a világirodalom szintetikus módon való megírásának még nem jött el az ideje. — Lehet, hogy elvileg igaz van, de ha eleve lemondunk a lehetőségéről, sohasem érünk el a megvalósításig. Az egyik járható útnak, amelyre a szerző figyelme nem terjed ki, a nemzeti határon túlterjedő rész-szintézisek, egy-egy terület, földrész stb. irodalomtörténetének megalkotása látszik.

A kötet anyaga változatos. Két tanulmány foglalkozik benne az irodalom és más művészetek kapcsolatának kérdésével, közülük H. P. H. Teesing cikke elvi és érdekes, főleg azon a pontján, ahol az azonos korban megjelenő művészetek közötti kapcsolatokról ír. Itt ugyanis e kérdés marxista, szellemtörténeti és fenomenológiai megközelítését mutatja be — behatóbban főként az utóbbit —; az állásfoglalástól azonban tartózkodik. Több cikk választ műfordítási kérdéseket tárgyal, egy kultúrpolitikai és több pedagógiai tanulmány mellett feltűnik Victor Erlich közlése a Modern Language Association szlavista konferenciájának (Washington, 1962.) egy vitájáról, amelynek eredményeként a résztvevők Cschevot a modern abszurd irányok (Ionesco, Beckett) ősenek nyilvánították. Szemléltető példa ez arra, milyen csalékony összefüggésekhez vezethet az olyan elemzés, amely a tartalmi elemeket teljesen elhanyagolja.

Az évkönyv igen hasznos része a számos recenzió, a fordítások ismertetése és a bibliográfia. Ezekkel a rovatával a kiadvány részben az összehasonlító irodalom hagyományait folytatja, részben főként pedagógus olvasóinak igényeit elégíti ki. Néhány részletesebben megírált köteten kívül ismerteti az 1962-ben önálló kiadványként megjelent fordítások teljes jegyzékét, amelyek között csak egyetlen magyarból fordított mű szerepel, holott a kelet-európai irodalmakat számos orosz mű fordításán kívül négy szerb-horvát, két cseh, három litván, négy lengyel és két román kötet fordítása képviseli. A magyar mű regény, írója Claire Kenneth (?), címe

Neonfény a Nilus felett, angolul *The Love Riddle*. Alighanem a mi hibánk, hogy az amerikai kiadók magyarból (?) ilyesmit fordítatnak, holott Ivo Andrić, Bulatović vagy Sadoveanu, valamint a lengyel költészet öt évszázada (1450—1950) nem ismeretlen előttük. Az összehasonlító irodalmi kutatások évi bibliográfiája — mint rendszeresen — folytatja Baldensperger — Friederich nagy kézikönyvét, és így, elkerülhetetlen hiányosságai ellenére, a kutatás rendkívül fontos segédeszköze.

VAJDA GY. M.

Erwin Laaths: Geschichte der Weltliteratur. 1—2. Bd. München—Zürich. 1963. Droemersch Verlag, Th. Knaur Nachf., 493 + 464.

Laaths világirodalomtörténeti összefoglalása eredetileg 1953-ban jelent meg, azóta olyan népszerűvé vált, hogy kiadója, a népszerűsítő irodalom olcsó, lakkozott kartonfedél alá fűzött kötetkéinek egyik nyugati úttörője, érdemesnek tartotta megjelentetni teljes szövegét ilyen tömegeknek szánt formában, 25 000 példányban. Nem is olyan nagy példányszám ez, ha meggondoljuk, hogy a könyv már 120 000 példányban jelent meg előzőleg. Ez a világirodalmi összefoglalás, szerzője bevallott szándéka szerint, elsősorban németeknek készült, ezért a német irodalom történetét, ahol lehet, részletezi, s úgy szólván mindent annak nézőpontjából ismertet, ahhoz viszonyítva értékeli. Ha a szerző André Gide véleményét idézi Victor Hugóról, akkor is azt a szöveget választja, amelyben Goethével méretik össze a nagy francia költő (s találhatik könnyűnek, természetesen), egyébként azonban jobban szereti a német tudósokat idézgetni és — ahol módja van rá — Goethét. Szerencséjére Goethe sok minderről mondott véleményt, ő maga pedig egy tizenkét kötetes Goethe-kiadás szerkesztőjeként szerzett nevet, világirodalomtörténete mellett.

A könyv német szempontúsága már magában is ad bizonyos magyarázatot sikerére, okát azonban főként abban találjuk meg, hogy a könyvnek szép erőnei vannak. Először is teljességre törekszik földrajzi tekintetben (időben nem, mert napjainkig nem jön el, századunkról is csak rövid áttekintést ad): az első kötet felét a görög és a római irodalom ismertetése mellett a keleti irodalmak aránylag részletes bemutatásának szenteli. Ez már maga is érdem, hiszen nálunk napjainkban

is jelenhetik meg olyan népszerű világ-irodalomtörténeti összefoglalás, amely az Európán túli irodalmak ismertetését eleve elutasítja, azon a címen, hogy irodalom-szemléletünkben, a világirodalomról alkotott képünkben azoknak nem volt szerepük (ilyen érveléssel csak ötven éven felülieknek készült könyvet tudnék elfogadni — ha volna ilyen műfaj!). Laahts irodalom-szemlélete azonban nemcsak ebben kor-szerű, hanem abban is, hogy — miután az első kötetet a „népköltészetek”, a közép-kori latinság, a reneszánsz és a barokk át-tekintése után a francia klasszicizmussal zárja — második kötetében a felvilágoso-dástól kezdve a modern szubjektivitás elő-készítőit keresi. Azért persze bemutatja a világirodalom minden jeles képviselőjét, de főképpen a németeket. Számunkra furcsa aránytalanság ugyan, hogy Flaubert-nak ugyanannyi hely jut, mint Gotthelfnak, de ezt a szubjektivizmust a német olvasó bizonyonnyal megbocsátja a szerzőnek. Ne-künk pedig nem ez volna a fő kifogásunk a könyv ellen. Még csak a bevezetőben összefoglalt irodalomelméleti nézeteket sem tartjuk annyira idegennek, hogy vitáznunk volna érdemcs felük: a Goethétől eredő felfogáson alapuló, azt a modern polgári szociológia szempontjaival kiegészítő rugal-masság — következtelen költészet-köz-pontúság — józan ítéleteket tesz lehetővé. Ez a józanság azonban akkor válik a laposság szinonimájává, amikor azt kezd-jük keresni, hogy tárgyilagosan nézve a dol-got, kinek s mit nyújt a könyv. A tájé-koztatlanságban útnutató? Az még lehetne, de kérdés, hogy a „művelt nagyközönség” sokra megy-e ilyen rövidre fogott és egy-oldalúan német szempontú áttekintéssel; ehelyett tán több s okosabb egy lexikon. Új, gazdagabb öszkép a világ literatúrá-járól a szakembereknek? Az már csak azért sem lehet, mert úgy vélem, ilyet egy ember nem képes létrehozni manapság. Mi hát akkor? Egy művelt, tájékozott, az első kézből való ismeretek híján is jó forrá-sokból élő írástudó vallomása a világiroda-lomról. De kinek hasznos az ilyen munka? Attól tartok, valójában csak keveseknek. Ennek ellentmond keresettség, olvasett-sága. De az csak az igényt jelzi, amely az enciklopédikus összefoglalások iránt ma világsszerre megnyilatkozik, s amely olyan mértékű, hogy még az ilyen tájékozottan s okosan, de elegáns felületességgel össze-állított ismeretterjesztésen is két kézzel kap, különösen, ha anyanyelvi kultúrájá-nak szemszögéből láttatja vele a világot, s egy névmutatóval kiegészítve közli a legfontosabb dátumokat és címeket: így is segít eligazodni a világirodalomban.

M. P.

Werner Krauss: Studien zur deutschen und französischen Aufklärung. Berlin, 1963. Rütten & Loening, 567.

W. Krauss munkája az 1955-ben meg-indult Neue Beiträge zur Literaturwissen-schaft c. sorozat 16. köteteként jelent meg. A szerző a felvilágosodás irodalmi kor-szakára vonatkozó 1955 és 1963 között készült és elszórtan napvilágot látott fon-tosabb tanulmányaiból alakította ki esszé-gyűjteményét. A kötet jellegéhez hozzá-tartozik, hogy Krauss nem egységes kor-kép megrajzolására, nem egy monografikus igényű feldolgozásra törekedett új kiadvá-nyában, hanem a francia és a német fel-világosodás lényegbevonó kérdéseit és ezek összefüggéseit megragadó elvi, elméleti problémáit igyekezett összegyűjteni. Ezért joggal nevezhető gyűjteményes munkája a további kutatások irányát meghatározó igényes műhelytanulmányoknak, a marxis-ta szemléletű kutatások friss eredményeit tartalmazó válogatásnak.

A szerző vizsgálódásainak határai a korai felvilágosodás évtizedeitől a francia forradalom kitörését követő évekig terjednek. Tizenkét tanulmányának mindegyikéről nem emlékezhetünk meg. Az egyes témák külön-külön történő sokoldalú, főleg ideo-lógiai és társadalmi elemzése széleskörű tárgyismeretre vall. Mindenekelőtt a német felvilágosodás fő fázisait kidomborító tö-mör, bár vázlatos képe érdemel figyelmet. A sajátos német polgári fejlődési föltételek alapján kibontakozó, a francia felvilágoso-dás elemeit magába szívó felvilágosodás kori irodalomról az Über die Konstellation der deutschen Aufklärung c. fejezet ad számot. A fő gondolatok (Nationalgeist und Patriotismus, Revolutionsbereitschaft, Weltanschauung, Wolffianismus, Sturm und Drang stb.) taglalását irodalmi elemzések kísérik. Zárótanulmánya kerá-ban egyedülálló munkáról (*Eine Verteidigungsschrift des Materialismus in der deut-schen Aufklärung*. 1785.), az Antiphädon-ról értekezik.

A francia felvilágosodás filozófiai alap-vetését a kötetet megnyitó tanulmányban (Der Jahrhundertbegriff im 18. Jahrhun-dert) végzi el Krauss. Ennek első változata régebben egy gyűjtemény (*Grundpositi-onen der französischen Aufklärung*. 1955.) bevezetőjeként jelent meg. Felépítése bizo-nyos periodizációs szándék érvényesítésére enged következtetni. Lényeges hozzájárú-lás ehhez a problémakörhöz a kötet legna-gyobb terjedelmű fejezete, a korai felvilá-gosodás történetének szentelt, Cartaud de la Villate-tal kapcsolatos írása (vö. VfP 1963. 477.), továbbá két másik dolgozata (Die Entstehungsgeschichte von Montes-

quieus „Esprit des lois”. — Über eine Kampfschrift der Aufklärung: Der „Essais sur les préjugés”).

Az egész kötet arról tanúskodik, hogy Krauss széles áttekintő képességű szakértője a felvilágosodás korának. Az irodalom fogalmának összetettsége a XVIII. században sokoldalú vizsgálódásra kötelez, s a szerző ennek a követelménynek láthatólag eleget kíván tenni. Kiemelendő a nemzeti elzárkózást feloldó komplex módszer, amelyet úgy alkalmaz, hogy egyáltalán bírálja is a német és francia oldalon megnyilvánult szűkkebliséget, nacionalista igénytelenséget és torzításokat. Az összehasonlító szempontok érvényesítésének tendenciája különösen a kölcsönös kapcsolatokat és bonyolult hatásokat megvilágító fejezetekben érezhető (pl. Die früheste Reaktion auf Diderots Jugendwerke in Deutschland. — Der Weg der deutschen Aufklärung nach Frankreich während des 18. Jahrhunderts). Ez utóbbi tanulmány tárgyi alapjait egy válogatott szöveggyűjtemény (*Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*) anyaga alkotja, amelynek egyben bevezetője volt. Másutt részletes, de még nem teljes áttekintést ad a szerző egy általános érdekű, maig fölterálatlan területéről, a felvilágosodás eszméit terjesztő irodalmi művek kiadásának történetéről (Über den Anteil der Buchgeschichte an der literarischen Entfaltung der Aufklärung).

Az új anyag feltárására irányuló erőfeszítés és kutatás, a nehezen hozzáférhető szövegek kiadása, a tárgyi tudás alapjainak kiszélesítése, az elméleti igényesség és modern feldolgozási szempontok érvényesítése megbecsülendő vonások, biztató előjelei a fokozatosan rendszerezhető és megírandó felvilágosodás kori marxista szintézisnek.

HOPP LAJOS

Ernst Fischer: A romantika lényege. Bp. 1964. Gondolat

Amikor Hegel a francia forradalmat „gyönyörű napfelkeltéhez” hasonlította, — az európai romantika korának, hangjának is kifejezést adott: „a szellem lelkesültsége borzong végig a világon.” A romantika kibontakozása értékelésének szempontjából a kortársi megállapítás hitelességén nem változtat az, hogy Marx, Engels és később Lenin kritikailag foglalt állást Hegel filozófiájával kapcsolatban. Hiszen *A szellem fenomenológiájában* — elvontan bár — Hegel felismerte, hogy a francia

forradalommal új szakaszába lépett a világ történelme.

Felismerését megerősíti kortársai egész sorának irodalmi munkássága és véleménye. E vélemények azt bizonyítják, hogy a romantika korhoz kötött áramlat, arról nem is beszélve, hogy — a korszak nemzeti jellegének megfelelően — ezt figyelembe nem véve, könnyen elmosódhatnak a határ az európai haladó és reakciós romantikák között. (Például Musset, Shelley, valamint a kelet-európai romantikusok műveire vagy Goethe megnyilatkozásaira gondolunk.)

Ernst Fischer tiszteletre méltó bátorsággal és roppant világirodalmi tájékozottsággal fogott a számtalan összetevőből kialakult és ezer színű ragyogásban élő romantika lényegének feltárásához. Művét figyelmesen elolvassva, az a kép alakul ki az olvasóban, hogy tanulmánya újfajta kísérlet a romantika meghatározására: mint *magatartásnak* és mint „az élet és egyéniség egyre növekvő teljessége igényének” vizsgálatával a középpontban. E felfogásnak megfelelő módszere is, amely azonban számtalan buktatót rejt magában; ebből következik az is, hogy a részletkérdések egész sorát sikeresen oldja meg, de az átfogó, elvi alapvetésben bőven találni vitatnivalót. Érthető tehát, ha elsősorban ez utóbbi áll a vizsgálat középpontjában, hogy ez az átfogó koncepció váltja ki — minden bizonnyal — a legtöbb vitát.

✓ Úgy tűnik: némi visszakanyarodást tetünk a megszokott romantika-koncepció felé, amely elsősorban a német romantikát veszi alaposabban szemügyre, ha e kérdésről esik szó. Kénytelenek voltunk ezt megtenni, mivel történelmileg erősebben kell kötni a romantikát virágkorának kialakulásához, annak történelmi feltételeihez.

Nincsen szándékunkban szűkkeblűen bánni a romantikával, sem kicsiny látóhatárt szabni számára, de úgy véljük, ilyen koncepció elmossa a korszakok közötti határokat, összes jellemző vonásaival együtt. Hogyan lehet elképzelni: romantikának nevezzük a XVIII. századi lázadást meg pl. a XIX. század derekán jelentkezőt? Más, egymástól még távolabb eső korszakokról nem is beszélve! Mindig és mindenben a *romantikát* véljük megtalálni, ami lázadást jelez? Ezt még azzal a megszorítással is nehéz elfogadni, amit a szerző tesz könyve végén, amikor is arról beszél, hogy a „romantika mint *magatartás*, a kispolgári individualista lázadás egy adott történelmi korszak terméke és kifejezése, s e korszakkal együtt véget ér” (280.). Ernst Fischer helyes gyakorlati szempontból indul ki: „a teljes kiürültség állapota” elleni tiltakozás jogosságából. Abban azon-

ban már kevésbé lehet egyetérteni vele, hogy ez a tiltakozás a forrás mindenfajta romantikának, hogy ez lenne a romantika lényege, — koroktól függetlenül. Ilyenformán egyenlőséget lehet tenni pl. ama lázadás, mely a feudalizmus elleni harcban jutott kifejezésre, morális téren, és a között, amely a polgári társadalommal szegül szembe (*elidegenül*: mint E. Fischer értelmezi ezt).

Már egyik korábban írt művében, a nálunk is jól ismert *A nélkülözhetetlen művészet* címűben állandóan kísértett az a szándéka, hogy — kifejtésében — megfossza a romantikát a reá jellemző korezméktől, s a *csalódás*, mely a felvilágosodás és még inkább a francia forradalom után (miként ezt pl. Engels is szépen kifejti az *Anti-Dühringben*) vált uralkodóvá, — epizodikussá minősül. Már akkor bizonyos fenntartással lehetett fogadni, amit a romantikának a középkorhoz való erős kötöttségéről — mint igen fontos jellemzőről — mondott (53.). A középkorhoz fordulás aligha jelentheti a romantika legalapvetőbb vonását.

Ismét a romantika korának nagy íróira és gondolkodóira kell téríteni a figyelmet, akik — különböző módon — ezt a mozgalmat és kaotikus kort a felvilágosodás korszakával, a francia forradalommal és a napóleoni háborúk éveivel határolták körül (Goethe pl. több ízben és több szempontúan). A pontos történelmi körülhatárolásra azért is szükség van, mivel a romantika a maga kaotikusságával, sokféle törekvésével sokféle mutató áramlat.

Csakis a legnagyobb kételyekkel lehet elfogadni: az ókortól napjainkig romantikát jelentsen és jelezzen *minden, ami lázadás*. Bizonyos arány- és hangsúlyeltolódást eredményez ez a szemléletmód, hiszen a romantika egy-egy mozzanata elveszíti ily módon azt a jelentőségét, amellyel tulajdonképpen rendelkezett egykor; a romantika egyes kiemelkedő alakjai és egyes alkotásai beleszürkülnek koruk mozgalmába. Ez alól talán csak Napóleon alakja kivétel, akivel kapcsolatban megszorítja a romantika „időtlenességét”, s feltárja: a romantikus hős-eszmény mintaképét és a növekvő „genie”-kultusz lehetőségeit ő nyújtotta. Ily módon nem lehet csodálkozni azon, ha Hegel a „világ lelkének” nevezte Napóleont, — annak hatalma tetőpontján.

(A romantika korhoz nem kötött jellegének bizonyítása nem ismeretlen nálunk. „Időtlen” értelmét — kimondottan vagy kimondatlanul — Szerb Antal is boncolgatta. Kiváltképp egyik 1937-es tanulmányában, *A romantika* címűben. A lázadás szemben ő a könnyek, az álom, a magány

inclázó szövevényében látta a romantika lényegét és értelmét.)

Fentebb említettük, hogy mily nagy mértékben kell figyelembe venni az európai romantika vizsgálatánál a haladó és reakciós tényezőket. Ernst Fischer tanulmányában ennek nem teljes kiaknázása — túlföntúli időbeli kiterjesztés inellett — abban is megnyilvánul, hogy teljesen mellőzi a kelet-európai romantikák vizsgálatát. Tanulmányában csupán négy nemzeti romantika — világirodalmi szinttel is mérhető — műveit használta fel: a francia, az angol, a német és némelykor az olasz romantikáét. A romantika sokkal több, történelmileg is igazolt pozitív vonását tudta volna felsorolni és felsorakoztatni, ha fokozottabban veszi figyelembe a kelet-európai romantikákat. Azok nemzeti jellege feltétlenül színesítette a romantikát. A nemzetek és népek ekkor jelennek meg az európai történelem színpadán először, — tömegükben; a nemzeti történelem — kevésbé kispolgári szemlélettel — ekkor vonul be igazán az események sorába.

Miképpen is eredezteti Ernst Fischer a romantikát?

Tanulmányából az tűnik ki, mintha a romantikát a fokozott iparosítás hozta volna létre. Emellett pl. kérdéses marad az is, hogy helyes-e az iparosítás és az irodalom között a *közvetlen* kapcsolatot oly erősen hangsúlyozni, miként ő teszi? (Pl. 134—135.) A romantika központi élményévé a „tökéletes eldologiasodást és elidegenedést” teszi, amelyben „minden áruvá válik” (157.). Azt véljük: ez szemben áll a kortársak — nemcsak németek — megállapításaival, s a marxi idézeteket (269—270.) egy eleve hibás sugallmazású, legalábbis torzító koncepció szolgálatába állítja a szerző, — ami a romantikát illeti.

Egy pillanatig sem kétséges, hogy Ernst Fischer gondolkozásra és vitára készítő, a szokványos elméletek fölé emelkedő tanulmánya a modern gondolkozás igényeinek megfelel, s ha valaki becsületesen követni akarja gondolatmenetét: roppant magasságokat és mélységeket kell megjárnia.

Kovács Győző

George Watson: The Literary Critics. London, 1964. Chatto and Windus. 222.

A viktoriánus George Saintsbury vaskos kritikátörténete mellé végre a polera kerülhet Watson könyve: az angol leíró kritika alapos, és mégis angolosan könnyed fejlődéstörténete. Bár a Saintsbury óta eltelt

félévszázad alatt olyan kitűnő kritikátör-ténetek is napvilágot láttak, mint a cseh-amerikai René Welleké, az angol kritikusok vívmányait 200 oldalon, ilyen mélyreható elemzőkészséggel még nem tárgyalta kritikus.

A könyvben pontosan negyedrésnyi terjedelemben szerepel az élő angol kritika. És ami még nagyobb eredmény: nem ér-zünk törést az angol kritika múltja és jelene tárgyalásának hangja között.

Watson új rangrendet alkot, és ebben a rangrendben Hazlitt vagy Matthew Arnold bizony „hátral végéz”. Ugyanakkor olyan elfeledett XVII. századi kritikák úttörő jelentőségére mutat rá, mint Morgann Falstaff-elemzése vagy Whiter-nek a shakespeare-i képrendszerről szóló tanul-mánya.

A kritika ugyanúgy alkotó folyamat, mint a költészet: mindkét forma a valóság tudati átéléséből fakad — írja Watson. Fontos érv a költő-kritikusok hivatott kritikus tevékenysége is (Dryden, T. S. Eliot). „Minden nagy poéta természet-szerűen, végzettszerűen kritikussá válto-zik” — írja Baudelaire, és ez az angol irodalomra is érvényes. A legtöbb költő-kritikusban a teljesületlen költői ambíciók fejeződnek ki kritikai formában, és e két-oldalú tevékenység egészséges alkotó-egyensúlyt biztosít számukra.

Az angol leíró kritika Sidneynek egy Spenserről írott ügyetlen mondatával „kez-dődik”: „Érdemes elolvasni, ha ugyan nem családóm.”

Watson jó érzékkel tapintja ki a vezér-fonalat abból az angol kritikából, amelyet pedig a bevezetésben „hirtelen forradal-makkal tarkított káosz”-nak nevez. Az első angol leíró kritikák (Dryden előszavai Addison Milton-tanulmányai stb.) termé-szetes közelségben állottak a tárgyalt mű *szövegével*. A nagy romantikusok, Words-worth és Coleridge már inkább az alkotó folyamatra koncentráltak. Ez a szövegtől való távolodás a XIX. század végén, az esztétizáló pater-i és wilde-i kritikában tetőz. A XX. század ún. „szóanalízisen”, „aprólékos olvasáson” alapuló gyakorlati kritikája (I. A. Richards, W. Empson) visszalép a szöveghez, de készakarva meg-feleldekezik az írói szándékok, a társadalmi körülmények elemzéséről.

Lényeges vonal az angol kritikusok tör-téneti érzékének alakulása; a költői hagyom-ányokhoz (a metafizikusokhoz, Milton-hoz és később a romantikusokhoz) való viszonyuk is.

Watson nagy helyet szentel Henry James regény-előszavainak. Az óriásra duzzadt regényirodalom James-ben lelt első nagy kritikusára.

Bár Watson szemmel láthatólag rokon-szenvez T. S. Eliot és F. R. Leavis kritiká-jával — cambridge-i előadó ő is, akár Leavis — hibáikról is szól: Eliot éleslátása gyengült forradalmi jelentőségű kötet, *A szentelt ja óta*, Leavis pedig, bár szíve-sebben polemizál, mint mestere, egyik-másik helytelen elvéből nem enged.

Az „új kritikusok” áramlatát nem tartja időtállóknak Watson. A rejtett értelmek hajszolása, a lényeges társadalmi oknyo-mozás elejtése Peer Gynt sorsára juttatja őket: addig keresik a hagyma magvát, míg az összes levelet lebontva a semmit talál-ják tenyerükben.

Bár Watson csak a leíró kritikáról akar írni, gyakran átcsúszik az irodalomelmélet szférájába: ez elkerülhetetlen.

Minden félmondatának súlya van, és ezekbe a sajátos angol közbevetésekbe oly-kor ironia is csúszik.

Kitűnő könyv: következetes, világos, pontos.

HERNÁDI MIKLÓS

American Critical Essays — Twentieth Century. Selected and a Foreword by Harold Beaver. Oxford, 1959. University Press 364.

Az antológiák sorsa, hogy rendszerint csak válogatójuk elégedett az összeállítá-sukkal. H. Beaver előszavában megma-gyarázza válogatási szempontjait, de a magyarázat nem mindig mentség. A kötet címéből azt várná az olvasó, hogy vagy sokoldalúan mutassa be a XX. századi amerikai kritikai irányzatokat, vagy az esszék tárgyában legyen valami egységes elgondolás. Nem okozott volna különösebb nehézséget a kritikai irányzatok bemutatása, mert minden iskolának volt néhány kitűnő esszé-író képviselője. Ezzel szemben a „genteel tradition” elleni lázadókból, a kísérletező irodalom-pártiakból mindössze Van Wyck Brooks és H. L. Mencken került a kötetbe: Brooks kitűnő arányérzékű, klasszikusan tömör és helytálló Dreiser-tanulmánnyal (1955.) és Mencken az ame-rikai nyelv „felfedezésével” (1919., ill. 1936.). Az impresszionista és neohumanista kritikusok kimaradtak. Bármilyen szűkre szabott válogatásba bele kellett volna kerülnie egy neohumanistának (P. E. More, I. Babbitt, S. P. Sherman vagy N. Foerster): ha másért nem, annak illusztrálására, hogy a sok vitát kiváltó iskola fölött mennyire eljárt az idő. A korai bátor hangú és egyéni kritikusok közül hiányzik Randolph Bourne.

Az kevésbé meglepő, hogy a radikális, a baloldaliság különböző fokáig eljutó vagy

azt később cserben hagyó írók közül kevés került a kötetbe, mint a korábbiak kihagyása. J. Reed, M. Eastman, G. Hicks, M. Gold, J. Kunitz, N. Arvin, J. Freeman más esszé-antológiákból is kimaradt, de James T. Farrell, Kenneth Burke esetében más válogatók méltányosabban jártak el: helyet adtak nekik. A sokszínű, változatos kritikák közül erősen hiányzik Burton Rascoe, és a teljességhez tartoznék a freudista L. Lewisohn. A szellemes eredetiséget, formájában és tartalmában kulturált esszét, haladó gondolkodást M. Cowley Thomas Wolfe-arcépe (1957.), Edmund Wilson Flaubert-tanulmánya (1948.) és P. Rahv lendületes esszéje képviseli az amerikai írók megoszlásáról (1957.).

A kötet 22 tanulmánya íróik születési sorrendjében helyezkedik el. Legalább tizenegyről közülük elmondhatjuk, hogy a „New Criticism” irányzathoz tartozik, tartozott vagy alapító tagja volt. Talán a kötet legérdekesebb vonása a „New Criticism” erőnyeinek és hibáinak kibontakozása. A műveket elvontan, önmagában szemlélő irányzat, amely mereven elzárkózik mindattól, amit a műalkotáson kívüli szempontnak tekint (az író egyénisége és társadalmi környezete), a műbírálatot föltétlenül gazdagította, de teljesen egyoldalúan. Rendkívül tanulságos, hogy mindazok az „új-kritikusok”, akik átvették a „New Criticism” módszerét, de nem tudták elfogadni filozófiáját, önkéntelenül túllépnek elmezésükben a szűk határokon. Így a hozzájuk csatlakozott fiatal kritikusok már kezdi szétfeszíteni a „New Criticism” kereteit.

Ezra Pound *The ABC of Reading*-ben (1934.) a nyelvről mint az irodalom eszközéről ír, széles körű olvasottsággal, ugyanakkor némi naivsággal. I. A. Richards (akit hosszú harvardi előadói múltja tett jogosulttá arra, hogy bekerüljön az amerikai esszé-kötetbe) tipikus „New Criticism” szövegmagyarázatot ad Shakespeare *The Phoenix and the Turtle* című verséről. Eredetileg a televízióban hangzott el (1958.). Rendkívül merev, mechanikus analízis; nem tud mit kezdeni a verssel. Austin Warren Emily Dickinson-tanulmányát a költő teljes, kritikai kiadása alkalmából írta (1957.). Sokoldalúan közelíti meg Emily Dickinson művészetét, de csak étvágyunkat kelti föl és máris másik témába kap. Allen Tate számos érdekesítően izgalmas írása helyett *Az író helye a modern világban* című tanulmánya került a kötetbe (1955.); csak a dilemma felvetésig jutott el; nem képviseli méltón Tate fontosságát. Y. Winters esszéje Hawthorne allegória-rendszeréről (1947.) már a klasszikus amerikai esszék közé számít; lényeg-

ges és alapvető írás, a kötet egyik csúcspontja. F. O. Matthiessen három évvel öngyilkossága előtt írta T. S. Eliot-esszéjét. Összehasonlító irodalomtörténeti módszerrel lényeges adatokkal szolgál T. S. Eliot helyéhez és értékeléséhez. R. P. Blackmur Poundról szóló írásában (1952.) az „új kritika” tanítványa magyarázza mestere egyik versét: elsőrangú analízis, sokkal érdekesebb és tartalmasabb, mint I. A. Richards kísérlete. Az „új kritika” módszerének (ha nem is filozófiájának) létjogosultságát azonban Cleanth Brooks bizonyítja legmeggyőzőbben, aki R. Herrick *Corinna's Going a Maying* c. verséből kiindulva elvi tanulmányt ír a „New Criticism”-ről (1947.); de akkor a legmeggyőzőbb, amikor kitágítja kereteit.

Szerencsés találkozás Robert Penn Warrené Faulknerrel. A déli költő-regényíró-kritikus-tanár Faulkner-tanulmánya (1958.) olyan írás, amely azt bizonyítja, hogy avatott kezekben az irodalomkritika elsőleges értékű alkotás. Értékes írás I. Howe Sherwood Anderson-tanulmánya (1951.); A. Kazin népszerű, logikus Moby Dick-analízise; Horace Gregory kicsit körülményes, de alapos Robinson Jeffers-tanulmánya (1955.).

M. D. Zabel Willa Catherről (1937.); L. Trilling a *Huckleberry Finn*-ről (1948.) és H. Levin Hemingway stílusáról (1957.) úgy ír, hogy nagyobb távlatokat is bemutat.

A kötet gyenge pontja R. Chase töredékné ható írása az amerikai regény jellegéről (1957.). Amerikai regénytörténetében teljesen helyénvaló volt szellemes megfigyelése, de nem esszé. W. H. Auden Henry James amerikai regényei ürügyén ír világpolitikáról és az emberiség jövőjéről: sem tartalmilag, sem formailag nem sikerült írás.

A válogatásban a témakör egysége sem érvényesül. Őt általános témájú esszé mellett kettő angol irodalomról szól, egy franciáról, a többi XIX. és XX. századi amerikai irodalomról. Az esszék csak verset és regényt tárgyalnak; súlyos hibája a kötetnek, hogy a novellát és főleg a drámai irodalmat egyetlen esszé sem képviseli. A „New Criticism” túlsúlya miatt érthető a dráma hiánya: ez az iskola ugyanis majdnem kizárólag a költészetre alapozza elméletét, és abból veszi példáit is, míg a korábbi kritikai iskolák elsősorban a regénnyel foglalkoztak.

Az esszék két kivétellel 1946–1960 között jelentek meg; így a kötet inkább a második világháború utáni amerikai esszét mutatja be, nem az egész XX. század klasszikussá vált esszéiből válogat.

A válogatás hibái sem szoríthatják azon-

ban háttérbe azt az élvezetet, hogy az amerikai esszé megoldotta az „esszéizmus-filologizmus” mondvasínált ellentétét. A kötetnek alig van olyan írója, aki ne lenne egy személyben költő, író, kritikus és kutató-oktató. A kritikai esszé az irodalom egységének jegyében születik, és ez biztosítja maradandóságukat, amit számos új kiadásuk bizonyít.

KRETZOI MIKLÓSNÉ

В. В. Виноградов: Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, Москва, 1963.

Az utóbbi években egyre többet foglalkoznak az irodalom strukturális problémáival, stilisztikával, a stílus s az alkotófolymat bonyolult kérdéseivel. Sok a megoldatlan kérdés, s ennek egyik oka, akárcsak a realizmus esetében, a terminológiai tisztázatlanság: maga a stílus szó, illetve fogalmai is legalább kétféle (irodalmi és nyelvtudományi) értelemben használatos, s hasonló többértelműség rejlik a poétika, irodalomelmélet és stilisztika kifejezésekben is. Sokan osztják például azt a nézetet, hogy a stilisztika nem része az irodalomelméletnek, mások viszont a nagyobb összefüggések feltárására hivatott irodalomelméletet is csak stilisztikává vagy poétikává szeretnék redukálni.

V. V. Vinogradov, az ismert szovjet nyelv- és irodalomtudós fentebb jelzett könyvében arra vállalkozott, hogy az eddigi kutatásokban némi rendet teremtsen s egyúttal vázolja, hogyan képzei el ő maga az irodalomnak, mint a szó művészetének komplexebb megközelítését, s milyen egymással ugyan szoros kapcsolatban álló, viszonylag mégis önálló diszciplínák művelését tartja kívánatosnak.

Először a *stilisztika* fogalmát, kutatási területét próbálja meghatározni, és sok más tudóshoz hasonlóan tiltakozik ama végletes felfogás ellen, hogy a stilisztika csak a nyelvtudományhoz tartozik, s feladata pusztán a leírás; de nem ért egyet azokkal sem, akik a stilisztikát a nyelvtudománytól teljesen független „irodalmi stilisztika” gyanánt óhajtkák művelni, mert önkényeskedéshez, légüres térben mozgó általánosságokhoz vezet. ha az irodalom nyelvi vizsgálatát elszakítjuk annak „anyagi alapjától”, a nyelvtilisztikától és a beszédstilisztikától.

Ami a stilisztika részletproblémáit illeti, Vinogradov nem jelöl meg egészen új, ismeretlen kérdéseket. Hiszen a költészet hangtanával, jelentés tanával és szintaxisával összefüggő problémák, a korstílus és

egyéni stílus, az expresszivitás, a nagybétűs szavak funkciója egy-egy irodalomtörténeti periódusban — tehát mindazok a kérdések, melyeket itt felvet, eddig is gyakran szerepeltek a szakirodalomban, oroszban és nem oroszban egyaránt. Hogy csak a legjelentősebbeket említsük: kitűnő stilisztikai meglátásai voltak a XVIII. század nagy orosz polihisztorának, Lomonoszovnak, a XIX. század második felében Potjebnának, később Veszeloovszkijnak, az ún. orosz formalistáknak, a mai szovjet tudomány képviselői közül pedig Zsiriminszkijnak és másoknak, de igen gazdag a francia, a német s a magyar „nyelvestilistikai”, stilisztikai irodalom is. Vinogradov érdeme az, hogy e kérdéseket bátran „feltámasztja”, újra nyomatékot ad nekik, s most már nagyobb összefüggésekben gondolkodva keresi helyüket, szerepüket az irodalmi folyamatban. A stilisztika részeként tárgyalja Vinogradov a képiség vagy képszerűség problémáját is.

A képszerűség, mellyel már Arisztotelész is foglalkozik *Poétikájában*, sok fejlődést okozott a szakembereknek, s mint ismeretes, a szovjet irodalomtudományban, valószínűleg Csernisevskij munkásságának túlzó tisztelete nyomán, ma is központi kategóriaként szerepel, anélkül azonban, hogy a kép (obraz) fogalmát megfelelően tisztázták volna. Egyeseknél jellemrajzot, másoknál csak metaforát vagy szimbólumot jelentett, Abramovics magyarul is megjelent *Bevezetés az irodalomtudományba* c. könyvében pedig az egyénítéssel, a tipizálással azonosul a képszerűség. Nem hozott számottevő eredményt a Vaproszii líraturü által 1959/60-ban kezdeményezett kép-vita sem. Vinogradov szokatlannul élesen bírálja az itt kifejtett nézeteket, s főképpen azokat a kutatókat marasztalja el (A. Jefimov, V. Turbin, V. Nazarenko), akik a képiséget a lingvisztika megkerülésével, csak világnézeti oldalról akarják megközelíteni, s holmi nyelven kívüli kategóriának tartják. A kép létezését persze ő sem vonja kétségbe. Kép lehet egy fejezet, egy bekezdés, egy természeti jelenség leírása, hasonlat vagy akár csak egy szóösszetétel, de az a fontos, hogy valamennyi a nyelvből épül fel, vizsgálataknál tehát a szó primátusából kell kiindulnunk. S a képből nem csupán bizonyos „költői” szavak játszanak szerepet, mert nincsenek olyan nyelvi formák, melyek ne válhatnának a kép anyagává, csak az a fontos, hogy e formák rendeződjenek a művön belül következetes láncba, olyannyira, hogy nagy szövegtávolságon belül is érezhető legyen egy esztétikailag szervezett struktúrához való tartozásuk. Így nyer a képekben költői rangot, új

funkciót a legközhazsnálatúbb szó vagy kifejezés is.

A képszerűség problémája már átvezet egy másik területre, a *költői nyelvelméletbe*. Vinogradov határozottan tagadja holmi elvont költői nyelv létezését. Miután meghatározza a tudomány és az irodalom nyelve közt a különbséget (hogy ti. az előbbi csak pontosságra, logikai megértésre törekszik, az utóbbi pedig értelemre és érzelmre egyaránt hatni akar), leszögezi, hogy a költői nyelv vizsgálatánál mindig a konkrét alkotásból kell kiindulni, abból a „szilárd, befejezett, zárt struktúrából”, melyben valamennyi eszköz és kifejezés dinamikus kölcsönhatásban áll egymással. Nem lehet tehát egy irodalmi művet pusztán nyelvi kontextusként felfogni, mint ezt az orosz formalisták s a mai amerikai, dán, svájci és holland iskolák képviselői teszik, mert a közlemény, a mondanivaló ebben az esetben esztétikumon kívülivé válik, a műelemzés pedig elkerülhetetlenül csak a különböző fogások és kombinációk puszta leírásává korcsosul.

Az, hogy Vinogradov itt elutasítja az ún. lingvisztikai módszert, nincs ellentétben a képszerűség kapcsán kifejtett véleményével, hiszen csak a lingvisztika kizárólagosságát utasítja el, s azt vallja, hogy a műelemzésnek az elemek együtteséből, az egységes struktúrában szervezett mű egészéből kell kiindulnia, s ezután kerülhet sor olyan lényeges mozzanatok vizsgálatára, mint a zeneiség, az eufémia, a szimmetria, a paralelizmus stb.

A könyv harmadik része a *poétikát* emeli ki mint önállóan művelendő diszciplínát. A poétika mutat ugyan rokonságot mind a stilisztikával, mind a költői nyelvelmélettel, de itt már a szerkezet, a struktúra bonyolult kérdései is felvetődnek. Közelebből, a poétikában kell tárgyalni olyan problémákat, mint motívum és szűzség, a nyelvi jellemzés különbözősége az egyes műfajokban, regény és novella viszonya, eszmei elgondolás és szerkezet, s végül a detal, a részlet problémája. Ismeretes, hogy az utóbbi kérdésben például két nézet áll egymással szemben: az egyik szerint, melyet főleg mai, modern teoretikusok képviselnek, az irodalom a részletek ábrázolása nélkül is megragadhatja a lényegét, a másik szerint — ennek képviselői Hemingway-re hivatkoznak — csak a részletek pontos ábrázolásán keresztül lehet a valóságot híven bemutatni. Vinogradov itt arra figyelmeztet, hogy e kérdésben az irodalomtudósoknak nagy körültekintéssel kell eljárnia, s mindig több szempont figyelembevételével kell a részletek káros vagy hasznos szerepéről döntenie; e szempontok közé tartozik a mű-

faji kérdés, az alkotói egyéniség, az adott irodalomtörténeti periódus vagy az a funkció, melyet az adott művön belül a részlet betölt.

V. V. Vinogradov könyve elsősorban anyag és ötletgazdagságával nyűgöz le, kielélt koncepciónak azonban nem tekinthető: sokszor maga a szerző is céloz arra, hogy egyik vagy másik kérdés még nem tisztázott, s inkább csak lehetőségeket vet fel, nem pedig végleges megoldásokat kínál. A könyvnek mégis van két fontos tanulsága. Egyik, hogy az irodalomelméletnek tovább kell lépnie az egészen általános kérdésfelvetéseken. Ebbe az irányba mutat a stilisztikának, a poétikának és a költői nyelvelméletnek egymástól való elválasztása, viszonylagos önállóságuk. S a másik, ami már inkább a kritikára, a konkrét műelemzésre vonatkozik: hogy az élő kritikanak nagyobb intenzitással kell a műalkotások formájában rejlő értékeket keresni, s ugyanakkor megmutatni, mennyiben segítik elő vagy akadályozzák a fogások, szerkezeti megoldások az eszmei mondanivaló művészileg leghatásosabb kifejtését.

SIPOS ISTVÁN

В. Кожин: Происхождение романа. Москва, 1963. Советский писатель,

Kozsinov műve a nyugat-európai és az orosz regény keletkezésének problémáit tárgyalja. Miért, mikor és hogyan születik meg a regény az európai irodalomban? Miért lesz a XVIII. század közepétől, de főleg a XIX. században éppen a regény a legelterjedtebb, legnépszerűbb irodalmi műfaj? A polgári irodalomelméletben nem talál a szerző meggyőző és kielégítő meghatározást a regényről; ezért a regény műfaji és formai problémáival is részletesen foglalkozik. A forma mindig csak a következő generáció számára tűnik véglegesen kialakultnak, befejezettnek, bár valójában soha nem az, mivel a regény állandóan változó, fejlődő műfaj. Minden korszaknak megvan a maga sajátos regényelmélete, amelynek legjellemzőbb, legszembeötlőbb vonása legtöbbször az, hogy lényeges kérdésekben tagadja az előző korszak elméletét. Kozsinov nem akar mindenáron újat adni, célja inkább a rendszerezés, a többé-kevésbé közismert történelmi és irodalmi tények marxista igényű elméleti feldolgozása új szempontok alapján.

Az első fejezetekben párhuzamot von az ókori és a reneszánsz elbeszélő művek között, inajd részletesen foglalkozik a

„roman” szóval, amely csak hosszú fejlődés után vette fel a „regény” jelentést. A regény előtörténetét tárgyaló fejezetben vitába száll azokkal a polgári kutatókkal, akik a klasszikus eposz egyenes folytatásának tekintik a regényt. A regény kialakulására a lovagregények, a népkönyvek (mint például a *Thyl Ulenspiegel* és a novellák voltak jelentős hatással. A regény születési idejét Kozsinov a reneszánsz kor végére teszi, vagyis arra a korszakra, amikor a dráma és a klasszikus eposz háttérbe szorult. Az új történelmi és társadalmi feltételek között teljesen törvényszerű volt az új műfaj megjelenése. A regény első korszakának reprezentatív műve Cervantes *Don Quijotéja*. Ezután az orosz regény forrásairól és Avvakum önéletrajzi művének jelentőségéről, majd a lélektani regény megszületéséről (*Princesse de Clèves*) kapunk tájékoztatást. A regényt mint irodalmi műfajt Prévost abbé *Manon Lescaut*-jának részletes elemzésén keresztül mutatja be a szerző. A regény formai és stilisztikai-esztétikai problémáinak beható tárgyalása után a regény jövőjével foglalkozik, s a regény elhalásáról szóló burzsoá elméletek tarthatatlanságát bizonyítja. A mai nyugat-európai regény egyes típusai (az esszé-regény, a francia „új regény”) a műfaj súlyos válságát tükrözik. Itt azonban a szerző figyelmen kívül hagyja, hogy a francia „új regényhez” merőben különböző írókat és műveket szoktak sorolni, ezért az általánosítás veszélyes. Robbe-Grillet *Jalousie*-ja valóban válságtűnet, de ki merné ugyanezt állítani Butor regényéről, a *La Modification*-ról? A regény elhalásától nem kell félni. A szocialista realista regény és a mai nyugati regényirodalom java termése meggyőzően bizonyítja a XX. század legnépszerűbb irodalmi műfajának életképességét és szüntelen fejlődését.

BENKŐ ÁKOS

Б. В. Томашевский: Пушкин и Франция. Ленинград, 1960. Советский Писатель,

Borisz Viktorovics Tomasevszkij halálával a szovjet irodalomtudomány egyik legrangosabb képviselőjét vesztette el. Sokoldalú egyéniség: testi és szellemi léte ugyanolyan harmóniában volt, mint a kutatóban a matematikus és irodalomtudós, vagy mint az irodalmárcan belül a pontos filológus és szövegkutató irodalomtörténész s az érzékeny esztéta, aki a stílus és a verstechnika elemzésében a legotthonosabb. Hirtelen halálát a szovjet

és külföldi filológiai folyóiratok egyként gyászolták.

E sokoldalúságot Tomasevszkij életútja is magyarázza. Fiatal korában ugyanis az orosz formalizmusnak, az úgynevezett opojaznak¹ volt a hive, s csak később, hosszú filológusi kutatótevékenységével párhuzamosan érlelte ki marxista módszerét. Az opojaznak olyan vezéralakjai voltak, mint Sklovszkij, akinek a prózáról írt tanulmányait, valamint Dosztojevszkij- és Tolsztoj-könyvét ma a szovjet irodalomtudomány legnagyobb sikerei között könyvelik el, Eichenbaum, aki Lermontov és Tolsztoj, Gukovszkij, aki Puskin és Gogol Bahtyin, aki Dosztojevszkij elismerten rendkívül mély marxista elemzését adta, Tinyanov, aki stílus kutatásai után történelmi regényeivel emelkedett a műfaj legnagyobb mesterei közé, Vinogradov, a nagy nyelvész, aki mostanában újra visszatér az irodalmi nyelv és a stilisztika kutatása felé, s végül Zsirmunszkij, aki irodalomelméleti és történeti kutatásaiban, valamint Tomasevszkij, aki főként Puskin tanulmányaival a marxista összehasonlító irodalomtudomány alapjait vetette meg. Ugyanakkor ez az iskola Jakobszon révén személyes és szellemi kapcsolatban áll a prágai strukturalista körrel, s a nagyhatalmú amerikai formalista irodalomszemlélettel, amelyet Welck neve fémjelez. Mi volt a 20-as évek orosz formalizmusának eszméi alapja, hogyan vezetett belőle kifelé az út? Tomasevszkij, mint a még el nem csitul viták részvevője vall arról párizsi előadásában, amelyet a Revue des Études Slaves 1928-as évfolyama alapján ismertetek.

Az opojaz 1918-ban jött létre, működésének legvirágosabb évei 1919 és 21 közé esnek. Irodalom és nyelvészet szintézisére törekedtek kutatásaikban: az irodalmi művelmi megformálását vizsgálták. Így kritikájuk és elméletük az irodalomhoz és a nyelvészethez egyaránt kapcsolódik: irodalomban az orosz futurizmus és az avantgarde más iskoláinak termékei, nyelvészetben pedig a fonológia és a stilisztika az opojaz elméletének összetevői. Nagyrészt Baudoin de Courtenay és Fortunatov tanítványai, de kimutatható Potebnya és Veszelojszkij hatása is, ugyanakkor néhányan Majakovszkij közeli barátai (Brik, Sklovszkij). Az opojaz tagjai szimpatizáltak a forradalommal, a költészet és az irodalom ügyeit nem elefántesonttoronyból szemlélték, sőt a költészet legelvonatibb elméleti problémáit hatalmas plakátokon tárgyalták, tudományos kutatásaik

¹ ОПОЯЗ = Общество изучения поэтического языка.

eredményeit kivitték az utcára, világnézetük és irodalomszemléletük azonban még nem volt marxista.

Az opozíció polémiáiban kereste és határozta meg önmagát. Polémiái azok ellen az iskolák ellen irányultak, amelyk az irodalom történetét redukálták: 1. az írói életrajzra; 2. a társadalom történetére; 3. a filozófia történetére.

1. A formalisták hangsúlyozzák, hogy az irodalmi mű nem a szerző individuális alkotása, nem intim magánéletünk terméke, s így a biográfiai tény egyáltalán nem magyarázza a költő művét, ugyanúgy, mint ahogy egy modell életrajza sem magyarázza meg a festő alkotását. Az életrajzok irodalmárokat a titkosrendőrség ügynökeihez hasonlítják, akik az úr életünk apró dolgairól a szolgáknál keresnek információkat, minthogy az úrhoz nem mernek szemtől szembe fordulni. (Az opozíciók szerint a Vers az úr, az alkotó a cifra szolga.) Tagadják az életrajzkutatás jelentőségét, mert a „történetész elemzésének nem szabad kilépnie arról a területről, amelybe a mű tartozik, azaz az irodalom területéről. Ami a műben önmagában *adott*, elegendőnek kell lennie.”

2. A támadások második vonala a publicisták ellen irányult (Ovszjanyiko-Kulikovszkij és Ivanov-Razumnyik), de tanulhattak belőle a magukat marxistáknak nevező vulgárszociológusok is, akik legismertebb képviselői Pereverzev és Fricse voltak. Az opozíciók azokat bírálták, akik az irodalmi műveket csak arra használták, hogy segítségükkel felderítsék az orosz társadalom történetét. A történelmet nem irodalmi művek, hanem hiteles dokumentumok alapján kell megírni, minthogy az irodalmi mű nem a valóság másolata, hanem alkotás, s mint ilyen, törvényszerűen magában foglalja a szelekció és az átfonnás motívumát. „Képtelenség biztos ismereteket szerezni anélkül, hogy pontosan tudnánk, hogyan reagál a költő a külső benyomásokra és tényekre, sem anélkül, hogy ismernénk a műfajok belső törvényeit, az irodalmi illúzió feltételeit” — hangoztatja Tomasevszkij. Tehát nem tagadják, hogy az irodalom a valóság tükörképe, csak a tükrözés sajátos jellegét hangsúlyozzák.

3. A harmadik ellenfél a szimbolista kritika volt, amelynek hívei, mint Vjacseszlav Ivanov, Szesztov, Merezkovszkij a művek ezoterikus értelmezésében tündtek ki, s az irodalmi alkotásokból vallási és filozófiai doktrínákat olvastak ki, s ezek önkényességét és ellentmondásosságát mutatták ki a formalisták.

Azonban maga a formális módszer sem volt ellentmondástól mentes. Amennyire

világos és jogos a bírálatuk azok iránt az iskolák iránt, amelyek az irodalmat egy — véleményük szerint nem lényeges — összetevőjére akarják redukálni, olyannyira vitatható az a törekvésük, hogy ők viszont szintén egy — bár alapvető — alkotórészre, a nyelvi megformálásra vezetik vissza. A tiszta formalizmus csak elméletben létezett, mert mielőtt konkrét irodalomtörténeti elemzésbe kezdtek, a nyelvi formák változó funkcióját mindenképpen konstatálniuk kellett, majd a történelemmel együtt változó egyéb körülményeket is. Az elmélet ellentmondásai is a történetiség felé mutattak: ha egyszer az irodalmi művet nem mint a szerzői individuális önkény termékét tekintik, hanem egy irodalmi folyamatba helyezik bele, előbb-utóbb fel kell fedezniük a történelemben meghúzódó erők szerepét is, az író és a történelem kapcsolatát, s így lesz majd később számukra fontos az életrajz, s felismerve az irodalom kettős — felvevő és kibocsátó — szerepét, a történelem és a filozófia is. Eközben azonban nem felejtették el, hogy az irodalmi mű elsősorban műalkotás, nyelvi megformázás eredménye, s több, minőségileg más, mint komponenseinek mechanikus eredője. Ez a gyorsan vázolt fejlődés azonban nem a formális módszer belső lehetőségeiből fakadt, hiszen Wellekék nem jutottak el idáig, hanem a vulgárszociológiával folytatott polémia, továbbá a vulgáris elemektől megtagaduló szovjet marxista irodalomtudomány tanulmányozása, majd módszereinek elfogadása és alkotó alkalmazása volt az opozíciók néha vargabetűkkel meghosszabbított, esetleg ellenséges meg nem értéssel megnehezített útja. Előfordult az is, hogy a volt formalisták marxistábbak voltak, mint a marxizmus vulgáris és voluntarista eltorzítói, amikor például az irodalom sajátos formájának megfelelő nyelvi-stilisztikai elemzést is követeltek, vagy amikor kutatásaikból nem száműzték az összehasonlító szempontot még akkor sem, ha ez veszélyekkel járt, s szinte kötelező volt az orosz irodalom minden megnyilvánulását teljesen eredetinek tartani, azaz közvetlenül az alából magyarázni. Puskin nagyságát első tollvonásától kezdve tehetségével és az orosz forradalmi mozgalom erejével magyarázták. Tomasevszkij érdeme és bátorsága, hogy 1956-ban megjelent Puskin-monográfiájában Puskit úgy helyezte bele a korabeli Oroszországba, hogy mögötte Európa sem hiányzott, rámutatott arra, hogy milyen bonyolult dialektikus kapcsolat van a nyugati irodalmak és Puskin önkeresése, s irodalomalapítása, azaz hatás és eredetiség között.

A hatás kérdéséről említett párizsi előadásában így nyilatkozik: A formalisták „a nemzetközi kapcsolatokat igen alaposan tárgyalják, de az irodalmi eszmék és tények egyik országból a másikba való átvitelének megállapítása után inkább arra törekszünk, hogy megvilágítsuk: melyek azok a nemzeti okok, amelyek az idegen modellekhez fordulást meghatározzák. Például Shakespeare franciaországi hatásának kutatása a romantikus dráma korszakában a francia nemzeti tragédia fejlődésének tanulmányozásán alapszik: ez utóbbi válsága készteti arra a drámaírókat, hogy az angoloktól kölcsönözzenek bizonyos tragikus elemeket; más szóval a francia színház fejlődése spontán módon determinált egy szükségessé vált kölcsönzéssel. Ugyanígy Dosztojevszkij és Tolsztoj hatása a francia regényre a francia regény nemzeti fejlődésének kérdése és egyáltalán nem kívülről ráerőszakolt valami, ami elterítene a francia irodalom természetes folyásától. Az idegen elemek asszimilációja lényegében előzetes adaptáció aktusa. A fordítások irodalmát tehát a nemzeti irodalom alkotóelemeként kell tanulmányoznunk. A francia Béranger és a német Heine mellett volt orosz Béranger és Heine is, olyanok, akik megfelelték az orosz irodalom szükségleteinek, és akik bizonyára eléggé távol vannak nyugati hasonlevő kortársuktól.”

Aligha tekinthető véletlennek ezek után, hogy az irodalom belső törvényszerűségeit jól ismerő, de az irodalmi folyamatot a társadalom mozgásával összekötő Zsirumszkij professzor figyelmeztet újra először a *történelmi-típológiai* kapcsolatra, s helyezi azt összehasonlító irodalomtudományi kutatásai középpontjába, szemben a végeredményben az opozícióra visszavezethető Wellek-féle *formális-típológiai* összevetéssel; de az sem, hogy a filológiai kutatásaiban elmélyült Tornasevszkij a hatás dialektikus *művelődéstörténeti* koncepcióját dolgozza ki szemben a pozitivistá hatás-kutatással.

E posztumusz művében azokat a tanulmányait gyűjtötte egybe, amelyek Puskin és a francia kultúra kapcsolatát tárgyalják. Főként azok a tanulmányok figyelemre méltóak, amelyek a legújabb időkben születtek, vagy amelyeket készülő kötetek számára elméleti igénygel átdolgozott (*Bevezetés, Puskin és a népiség, Puskin és a francia irodalom, Puskin és a francia forradalom története*), míg a többi tanulmány, amelyeket a szerző halála miatt nem tudott átdolgozni, főként régebbi keletű munkáit tartalmazza, s valahol az adatfeltárás és a szintézis között van [*Puskin és La Fontaine, Puskin „kis*

tragédiái” és Molière, Puskin és a francia forradalmi óda (Ecouchard Lebrun), A francia irodalom Puskin Je. M. Hitrovóhoz írt leveleiben, Dubrovskij és George Sand társadalmi regénye, Puskin három rajza].

Puskin és a francia irodalom c. tanulmányában kifejti hatás-koncepcióját. Az átvételek és a reminiszenciák mechanikus keresése helyett a hatás komplex megítélésére törekszik. Három momentumot vesz figyelembe: „A fiatal író elsajátítja az idősebb író művészetét, reagál az elsajátított hagyományra, s e hagyomány tükröződik a fiatal író művében.” „Az idősebb író művének feldolgozása nem szimpla életrajzi kérdés. Így nem elegendő megmondani, mikor, milyen könyvtárban, melyik kiadásban olvasta Puskin Voltaire-t. A kérdést irodalomtörténeti vagy pontosabban művelődéstörténeti szélességben kell felvetnünk. Meg kell mutatnunk, mit jelentett Voltaire Puskin körének olvasói számára, hogyan értették, milyen *színezetet* nyert Puskin tudatában, milyen eszméi és érzéskomplexushoz kapcsolódott Voltaire műveinek olvasása Puskinnál. Feltétlenül szükséges pontosan tudnunk azt is, milyen irodalmi eszmék és tények síkján megy végbe az adott jelenség átvétele. Az irodalmi mű története megjelenése pillanatától kezdődik és önmagán tükrözi az olvasóközönség *szízlésének* változását” (80–81.).

Gyakorlati kutatásaiban elméleti megállapításainál azonban még továbbmegy. A hatást beállítja történelmi funkciójába és Puskin eszmerendszerének fejlődésébe. Puskin az egész francia civilizációt figyelte, a francia forradalom tanulmányozása vezette el, saját tapasztalatai segítségével a történeti szemlélethez, s az orosz forradalmi mozgalmak kutatásához. A francia nyelv közvetítő volt az európai gondolatok és irodalom (angol, német) felé. A francia irodalom egyes alakjainak megítélése változott, annak megfelelően, hogy Puskin eszméi és esztétikai keresése új irányba fordult, azonban a francia kultúra állandó szemmel tartása mindvégig megmaradt. Ha a fiatal Puskin tanítványi bámulattal figyelte a francia klasszicizmust, romantikus korszakában Shakespeare és a romantikus francia dráma felé tájékozódik (a költészetet annál kevésbé értékeli), 1830 után viszont a történelmi tanulmányok és a realista próza vonzza. De míg fiatal éveiben hű tanítványként inkább utánozza a francia klasszikusokat és a XVIII. századi elégiaköltőket, a 20-as évektől kezdve eleven figyelme polémiaival párosul, saját önálló útján haladva vitatva és válogatva veszi és formálja át a francia irodalmi és gondolati eredményeket. Saját önálló útja azonban egybeesik az orosz

irodalom világirodalmi szintre emelkedésével. Tomasevszkij könyvének éppen ez a nagy értéke: Puskin életútjának elemzésével azt bizonyítja be, hogy nincs nagy nemzeti irodalom a világirodalom vonalának figyelembe és alkotó elsajátítása nélkül, de nincs világirodalmi rangú alkotás sem a konkrét nemzeti irodalmi és történelmi kérdések megválaszolása nélkül.

FODOR ISTVÁN

Richard Foster: The New Romantics - A Reappraisal of the New Criticism. Bloomington, 1962. Indiana University Press, 238.

Mind Eliot-ék költői mozgalmáról, mind a vele párhuzamosan fellépő irodalomelméleti iskoláról, az új kriticismusról már többen megállapították, hogy romantikaellenes hadakozásaiknál és állítólagos klasszicista törekvéseiknél döntőbbek azok a vonásaik, melyek azt mutatják, hogy *ars poetica*juk és gondolatrendszerük lényegében romantikus. Persze sok függ attól, ki mit ért ezen a szón. T. E. Hulme, aki először fogalmazta meg élesen azokat a világnézeti és esztétikai alapelveket, melyek között a romantikaellenes álláspont is fontos helyet kapott, nyíltan reakciós, felvilágosodásellenes és antihumanista megfontolásokból indult ki. Mint Frank Kermode írja: „Hulme szerint a reneszánszra jellemző filozófiai döntés az volt, hogy nem szentelt komoly figyelmet az eredeti bűn dogmájának... a tökéletességet teljességgel emberi terminusok alapján kellett feltételeznie; ebből következik a művészet radikális átalakulása (Hulme szerint a reneszánsznak egyáltalán nincs vallásos művészete) s a filozófia átalakulása (amely következetesen embercentrikussá és vallásellenessé lesz). Ha az élet, különösen ha az emberi élet válik centrummá, minden olyan kísérlet, amely etikai gondolkodásra irányul, szükségképpen az emberi és az isteni összezavarására vezet. Ez a zavar közvetlen oka az etika relativizmusának, a vallás modernizmusának, az irodalomban pedig a romantikának.” (*Romantic Image*. Routledge and Kegan Paul, London 1957. 123—124.)

Foster azt bizonyítja, hogy az új kritizmus fő képviselői lényegében romantikusok. Egyszersmind azt állítja, hogy az új kritizmus általa kimutatott romantikus vonásai teljességgel megfelelnek a hulme-i tradíciónak. Csakhogy azt is bizonyítani igyekszik, hogy az új kritizmus

ennek ellenére humanizmustól áthatott tendencia. (Ehhez természetesen az kell, hogy valami egészen mást érthessen humanizmuson, mint amit a kifejezés jelent.) Pedig Hulme még nyíltan követelte, hogy a modern művészet antihumanista — és ilyen értelemben antiromantikus — legyen. Tudvalevő, hogy Eliot és az amerikai „agráriánusok” — az új kritizmus meg-alapítói — szintén elszántan küzdöttek a polgári liberális eszményekben fogant mindennemű humanizmus, azaz nemcsak Irving Babbitt és Paul Elmer More neohumanizmusa ellen. Úgy látszik, újabban olyan erős az új kritizmus antidemokratikus és antihumanista elvei fölötti felháborodás, hogy szükség van az irányzat humanista jellegének bizonygatására.

Mit tekint Foster „romantikusnak”, s ennek alapján miben látja az új kritizmus „humanizmusát”? Romantikusnak tartja mindenekelőtt azt a felfogást, hogy a művészetnek az élet teljességét átfogó mítoszként kell a tudományos fejlődés által defenzívába szorított tételes vallások helyébe lépnie, művészet-vallássá válnia. Kétségtelen viszont, hogy Eliot és az új kritizmus ortodox képviselői a művészet-vallás gondolatában is „romantikus”, „embercentrikus” azaz szekularizáló tendenciát látnak. Foster legfeljebb azt tudja bizonyítani, hogy miközben tiltakoznak a művészet vallássá emelése ellen, a művészet vallásos, misztikus értelmezése felé hajlanak. Vagyis szerintük nem a vallás helyét kell elfoglalnia a művészetnek, hanem a tudománnyal szemben, a tudományos világképet diszkreditálva kell a művészetnek művelőit és befogadóit a vallásos misztikára felé terelnie. Ezért a művészetet is felruházzák a vallásos misztika jegyeivel, hasonlatossá teszik a valláshoz, s e hasonlóság ürügyén teszik a tételes vallások vagy a miszticista tradicionalizmus engedelmes szolgálójává. Foster csak a hasonlóságot figyeli meg; még azoknál az új kritikusoknál is csak ezt említi, akik pedig már nyíltan a vallásos ortodoxia szemszögéből ítélik meg a művészetet. Így általában hangsúlyozza, hogy az új kritikusok igyekeznek „ugyanolyan erőket és értékeket tulajdonítani a költészetnek és a művészi képzelőerőnek, mint amilyeneket hagyományosan a vallásnak szokás tulajdonítani” (32.). I. A. Richards útja „a laboratóriumtól a képzelőerőig”, Eliseo Vivas útja „a természettől a szellemig”, R. P. Blackmur útja „a múzeumtól a misztikáig”, Allen Tate-é „az ősi Dél-től a katolikus ortodoxiáig” (fejezeteknek Foster könyvéből) rávilágít arra, miképp vált mind misztikusabbá az új kritizmus vezető képviselőinek gondolatrendszere,

miképp távolodtak el kezdeti racionalista, szcientista indítékú műelemző módszertani kísérleteiktől.

Foster maga is a műelemző iskola módján, főleg stilisztikai és retorikai vizsgálatokkal bizonyít. A *kritika mint költészet* című fejezetben sorolja fel azokat a fogásokat, amelyekkel az új kriticismus képviselői élnek, midőn a logikai következetességnek csupán a látszatát tartják fenn megfelelő stilisztikai eszközökkel. Az egzaktuság látszatát keltik például a túl tág vagy teljesen meghatározatlan értelemben alkalmazott filozófiai és esztétikai terminusok. John Crow Ransom ezt az eljárást alkalmazza, amikor „következésként” mint megismerésről beszél a költészetéről, holott sohasem gondol tényleges megismerésre, hiszen szerinte „a költészet ontologikus megismerést nyújt”. Szintén jellemző retorikai fogás, hogy ellentmondást nem tűrő szónoki erővel elfogadtatott állításokból indulnak ki, s e bizonyítatlan állítások tekintélyére építik egész gondolatrendszerüket. A választékos, fennkölt tudományos ízü diktó és a problémák fölöttébb nagyvonalú kezelése is hatékony módszerük. Szinte mágikus inkantáció módján hatnak az olvasóra az új kritikusok úgynevezett definíciói, melyek voltaképpen csak a definíció formájának lélektani hatására alapozott áldefiníciók. Ilyen „nyitott”, több értelmű, logikailag hibás meghatározások Eliot sokat idézett, paradoxon-szerű „definíciói” is.

Foster tehát akarva-akaratlan fényt derít arra, miképpen tudnak az „új romantikus” költő-kritikusok „művészien” viszszaélni az esszéformával. Akaratlan ez a lépés annyiban, hogy ő az irányzat pozitív értékelésére vállalkozik. Szerinte ez a manipuláció azért érdemük, mert így költészetté, sőt mítosszá változtatják a kritikát és az elméletet. Az új kritikusok módszere szerint jár el ő is, amikor az *irracionalis* szó kétféle értelmezése alapján az ilyen manőverezést az irányzat humanizmusának bizonyítékaként próbálja felüntetni. Elismeri, hogy az irányzat fejlődése a szó szoros értelme szerinti irracionalizmus felé vezet, hiszen számukra a műalkotás, a költemény is misztikus, okkult jellegű „teremtény”, önelvűen létező „organizmus”. Ő maga írja róluk: „Mivel organizmusnak, sőt esszenciának tekintik, s ezért azt tartják, hogy a mechanikus leírás machinációját nem tudják feltárni, a költemény elsődlegesen valószínűleg csak animális terminusokban tárulkozhat föl, majd, specifikusabban, önmagunk képmásaiban, melyek viszont, ha csak megközelítő és elégtelen módon is, az Istenség képmásai” (182.). Az egyoldalú

alkotás-esztétika végletes következményeire is felhívja a figyelmet; például arra, hogy Tate és Blackmur egyenesen a tudatlanságot emelik piedesztálra „mint a tudás alázatos formáját” (Blackmurt idézi Foster i. m. 176.). Csakhogy Foster ezt a filozófiai irracionalizmust nem különbözteti meg attól az „irracionalizmustól”, amely a művészetet a tudományos gondolkodásra jellemző racionalizmustól elválasztja. Így juthat el ahhoz az állításhoz, hogy az új kriticismus irracionális, miszticizmusban fogant manőverei csak azt a „romantikus” felfogást fejezik ki, hogy a kritikus nem válhat egy mechanikus műelemző módszer instrumentumává. Foster szerint tehát a szcientista módon „ahumánus” művészet-szemlélettel való ellentétben fejeződik ki az új kriticismus „humanizmusa”. S ha a humanista művészet-szemléletnek csak az volna a kritériuma, hogy összhangban legyen a vallásos miszticizmussal, és hogy szövívődi irracionális, logikátlan fordulatokkal érveljenek, — továbbá ha nem maga a szerző oktatott volna ki bennünket az ilyen retorikai fordulatok bizonyító értéke felől, — még hitelt is adhatnánk Foster e furcsa végkövetkeztetésének.

SZILI JÓZSEF

Lawrence Marsden Price: *Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500—1960*. Bern und München, 1961. Francke Verlag 493.

A feladat, amelyre a könyv amerikai szerzője vállalkozott, jellege szerint is szokatlannak tűnik azok szemében, akik az amerikai összehasonlító irodalom termését főleg az elméleti jellegű, nem történeti érdeklődésű, forma-elemző vagy szemantikai irányhoz sorolják. Mennyiségben az ilyen módszerű vizsgálatoknál nem kisebb ott sem a franciás hagyományokon iskolázott, vagy legalábbis „eklektikus” munkák száma. L. M. Price könyve az előbbiekk közé tartozik. Könyvének angol címéből (*English Literature in Germany*) hiányzik minden előre-elkötelezettség a vizsgálat irányára nézve, a német cím már „befogadásról” beszél, maga az anyag — a szerző vallomása szerint is — a német irodalom XVIII. századi önállósulásától kezdve a „receptió”, addig inkább az angol hatások, az angol irodalom felől jövő *indítások* története. Azaz inkább adatok felsorolása, mint történelem. De ez már a módszer kérdése, amelyre még visszatérünk.

Az *Études Germaniques* 1963. évi április—júniusi füzetében J. Voisine írt a könyvről bírálatot. Már ő kiemelte, hogy

a munka elsősorban a XVIII—XIX. század fordulójának nemzetközi irodalomtörténetéhez használható föl eredményesen, és hogy ezen belül is a német Shakespeare-recepció kidolgozása a legjobb benne. Ezzel a megállapítással egyet kell értenünk. Voisine bírálata felsorolja a munka számos tárgyi hibáját, felületes megállapítását, valamint utal az ilyen típusú munkák módszertani problémájára, a szempontok egymást átfedő voltára is. A hatástörténet nehezen vagy sehogy sem választható el valamely író vagy mű „sorsának”, sikerének, befogadásának történetétől valamely idegen irodalomban. — E két szempont keverésénél az ilyenfajta munkának azonban, tegyük hozzá, elvileg is nehézsége, hogy ha az addigi kutatás *adatait* közli egymás mellé téve, apró részekre esik szét; ha pedig igényesebb és valamely történelmi folyamat bemutatására törekszik, ezt inkább csak egy író, mint egy egész irodalom hatás- és befogadás-történetének bemutatása esetén teheti. Azt gondoljuk, eleve kérdéses eredményre vezető eljárás az, ha az egyik irodalom befogadását és hatását vizsgáljuk egy másik országban, ahelyett, hogy a két irodalom kölcsönös kapcsolatát, egymásra-hatását, párhuzamosságait, fejlődésvonalának, korszakainak hasonlóságát és eltéréseit vizsgálónk: a két irodalom egymással való *érintkezésének* a történetét, amelynek számtalan adatából a csere, a kapcsolatok, az irodalmi *mozgás* bizonyos állandósága olvasható ki. A szerző előszavában védekezik az ellen a föltevés ellen, hogy „az angol szellem fölnyét” akarná bizonyítani a némethez képest, vagy akár csak valamilyen „különbséget” kívánna kimutatni a kettő között. Erre a védekezésre nem volna szükség, ha a kölcsön kapcsolatok és érintkezések felvázolásának alapjára helyezkedett volna (amire maga a szerző is gondol; vö. 8.). Másrészt műve nem bizonyítja, mint (ugyanott) írja, „minden irodalom egységét”, sem azt, hogy „a faji vagy nemzeti alapokra épülő ábrázolások lassanként vesztenek jelentőségükből” az olyan művekkel szemben, mint P. van Tieghemé (*La découverte de Shakespeare sur le continent*, 1947.) vagy P. Hazardé (*La pensée européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, 1946.). Az igazság ugyanis az, hogy az előbbi fajta művek éppen a nemzeti irodalmak szintézise, a kapcsolatok, érintkezések, áramlatok mozgásának regisztrálása alapján jönnek létre, másrészt, hogy az irodalmak egysége csak úgy lehet „egység”, ha a sajátos nyelvi rész-egységek és a történelmi fejlődésből eredő sajátlagosságok integrációjára épül. Sokszor esett szó az utóbbi években arról, hogy a nemzeti

irodalmak története csak a világirodalmi összefüggések hálózatában bemutatva tükrözi a valóságos fejlődést; ugyanígy a nemzetek fölötti fejlődés bemutatása folytonosan tekintetbe kell hogy vegye a nemzeti különbségeket, bár a folyamatot nem nemzetként, hanem egységesen kell ábrázolnia.

L. M. Price könyve a reformáció és reneszánsz korát tárgyalja első rövid fejezetében, ennek legérdekesebb adatai kétségtelenül az angol komédiások németországi vándorlásáról szólnak. (A következő nagy fejezet [Aufklärung, Empfindsamkeit und Genie] a harmadikkal [Shakespeare in Deutschland] együtt a könyv legértékesebb része, lapszám szerint is csaknem háromszor annyi, mint a többi összesen.) Megmutatkozik, az ilyenfajta összefoglalás bizonyos terjedelmet kíván, hogy nyugodtan végighaladjon az angol irodalom fővonalán, amint a német irodalomban megjelenik: Locke és Shaftesbury, a morális hetilapok, Pope és a filozófiai költészet, Thomson, Milton, Young, Macpherson és Percy, a moralizáló dráma és a regény, Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, majd azután — külön nagy fejezetben — Shakespeare hatása, fogadtatása, értékelése ezeknek a fejezeteknek szépen kidolgozott tárgya. A német irodalom „belső” történetébe vág pl. Richardson és Fielding fogadtatásának *elemző* összehasonlítása, belőle az „idealizáló” és a reális ábrázolásmódnak mintegy a közdelme olvasható ki, mely az utóbbinak győzelme felé vezet. De a *tükröződés* is megmutatkozik, s ez fényt vet vissza magára Richardson és Fielding viszonyára is. Így a svájci Haller, Richardson egyik jelentős propagálója a német irodalomban, azért dicséri Fielding regényét, a *Tom Jonest*, mert Allworthy alakjának „nemes emelkedettsége... az egész művet elragadóvá teszi” (187.). Azaz egy „richardsoni” vonás miatt dicséri Fieldinget, s ezzel magának Fieldingnek a megértéséhez is hozzásegít. Kár, hogy a szerző az ilyen lehetőségeket nem aknázza ki, bár sokszor utal hasonlókra, így a német romantikusok Shakespeare-kultuszának angliai hatására (267.), amely nélkülül — és pl. a franciaországi és a kelet-európai hatás nélkül — tulajdonképpen a német Shakespeare-recepció története nem lehet teljes, elsősorban nem egy összehasonlító irodalomtörténeti műben. Ilyen vonatkozásokról főleg a bibliográfiában kapunk bizonyos tájékoztatást (419—420.).

A mű negyedik fejezete a romantikától napjainkig „A világirodalom korszaka” címen foglalja össze másfél évszázad anyagát, immár dióhéjban, s így az előbbieknél bizony sokkal kevesebb haszonnal. R.

Kiplingnek pl. 11 sor jut s az a megállapítás, hogy versei kevés visszhangot keltettek (371.), ami pl. a húszas évek német lírájának, így elsősorban Brecht lírájának ismeretében legalábbis kérdéses megállapításnak mondható. J. Joyce és a német irodalom kapcsolatának csak két sor jut: „H. G. Wellsnél irodalmilag hatásosabb volt az ír James Joyce. Befolyása Hermann Broch, Franz Kafka és Robert Musil műveiben ismerhető fel.” (372.) Ennyit a kérdésről e vaskos könyvben nem volna szabad írni; a szerzőn csak az anyagban való rendkívül óvatos válogatás segíthetett volna.

A kötet egyik értéke a *bibliográfia*: 1685 cím nagyjából valóban felöleli a tárgy irodalmát és a kiadványt a kutató számára több mint hasznossá teszi. A bibliográfia összeállítása és válogatása szorosan a tárgyra szabott: még az amerikai anyagot és vonatkozásokat sem tartalmazza, csakúgy, mint a mű szövegi része sem — mivel a szerző érvelése szerint az amerikai irodalom ma már külön terület. Ebben igaza van, mégis a kettő, az angol és az amerikai-angol irodalmi jelentkezése bizonyos fokig még napjainkban is összefonódik. A szerző Moscherosch (XVII. századi német szatirikus) egy megállapításával kezdi a könyvét: ha egy akkori művelt németet nyolc részre osztanának, abból öt rész francia, egy spanyol, egy olasz és legfeljebb egy volna német. Angol műveltség-hatásról itt nincs is szó. 1960-ban viszont a szerző statisztikája szerint 1044 külföldi nyelvből fordított szépirodalmi mű közül németre 298-at fordítottak amerikai-angolból, 271-et egyéb angolból, tehát az összes fordítási irodalom eredetijének több mint a fele angol nyelvű volt (378.). A számok önmagukért beszélnek: beszédes bizonyítékai a nyugati angol-amerikai kultúrhegemoniának, mely napjainkra nemcsak nyugati német területen érvényesül, hanem még Franciaországban is megteremtette a „franglais”-t.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

W. H. Bruford: Culture and Society in Classical Weimar 1775—1806. Cambridge. 1962. Univ. Press. 465.

Rendkívül gazdag tartalmú könyv a szónak abban az értelmében, hogy Weimar klasszikus korszakának mindennapi életéből vett részeket, jeleneteket, anekdotákat, a valóság apró mozzanatait elegyednek benne eszme- és művészettörténeti elemzésekkel; az udvar, az államvezetés, a kereskedelem és ipar, a színház, a könyvkiadás, az egyetemi oktatás és az általános köz-

művelődés tényei a weimari „nagyok” kultúra-elméletének bemutatásával. A szerző mondanivalója olykor alig terjed túl jól ismert dolgokon, olykor viszont egészen ismeretlen területekre hatol, új megfigyelések és kutatásokon alapul; hol az érdeklődés hajította olvasóhoz, hol a szakemberhez szól: azaz mindig mindkettőhöz. Ebben is, szép előadásában is, tárgyának belülről és egyben kívülről, nagyobb perspektívából való szemléletében is az angol germanisztika (így J. G. Robertson) figyelemre méltó hagyományait követi a szerző; működési iránya másrészt a német és az angol „szociológiai” iskoláéval rokon. W. H. Bruford, a cambridge-i egyetem nyugalmazott tanára egy kutató életet szentelt a német klasszikának és Weimarnak. 1936-ban jelent meg németül az a könyve, mely a nemzetközi germanisztikában általános elismerést szerzett neki: *Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit*, a Goethe-kori német társadalmi viszonyok tanulságos elemzése, mely a hangsúlyt mégis inkább a részletek bemutatására és csoportosítására, mint az általános következtetések levonására helyezte. Mindenesetre szemléletesen bizonyította azonban, mennyire elszigetelt volt a német klasszikusok tevékenysége és törekvése a kis államok nyüzsgő és jelentéktelen szellemi élete középté. 1947-ben Bruford egy önálló Csehov-tanulmánnyal lépett föl: *Chekhov and his Russia*, melyet *szociológiai tanulmánynak* nevezett, mivel Csehov művei alapján a századforduló orosz társadalmának képét vázolta föl benne. Ez az érdekes könyv Mannheim Károly szociológiai sorozatában jelent meg (*International Library of Sociology and Social Reconstruction*), mely a művészetben és irodalmon kívül a nevelés, a vallás, a történelem, a jogtudomány, a politikai gazdaságtan, a pszichológia és filozófia, az antropológia és más tudományok köréből közölt kiadványokat, s a második világháború után néhány évre az angol szociológiai iskola felvirágzását hozta (ámbar az nem lépett túl a maga polgári keretein). E sorozatban látott napvilágot 1950-ben Bruford egy másik „weimari” könyve: *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, mely (mint címe is mutatja) az előző kutatásokat a színházművészet területére korlátozta és konkretizálta.

Előttünk fekvő könyve a vizsgálódásokat a Goethe-kor Németországán belül most kifejezetten Weimarra koncentrálja, értékesítve a keleti német marxista kutatás részletredményeit is. A mű a Goethe-korból azt a három évtizedet veszi tekintetbe, amely Goethe Weimarba érkezésétől Schiller haláláig, illetve a jénai csatáig

terjed. Tehát a német klasszika weimari kialakulásának és virágzásának korszakát tárgyalja, annak környezeti feltételeit, Goethe államférfiúi és kulturális tevékenységét mutatja be, Weimar kulturális intézményeit ismerteti, valamint a „Kultur” és a „Bildung” fogalmainak teoretikus megalapozását vázolja föl, méltatja Weimar e kultúrhistoriai és emberformáló „ajándékait” a világ számára. A könyv két szempontból különösen figyelemre méltó. Bruford adatokkal, tényekkel dokumentálja azt az általános benyomást, amelyet Weimar minden fogékony látogatója megérez még ma is: ennek az *udvari* kultúrának sajátosan *polgári*, sőt kispolgári jellegét, az udvar magatartásának könnyedségét és kötetlenségét, a „negédes” társasági életet s az érdeklődést a művészetek és egyáltalában a szellem termékei iránt; s ezzel segít megértetni azt aényt, hogyan válhatott egy hercegi udvar egy sajátosan polgári kultúra melegágyává, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, sőt részben Fichte tevékenységének színhelyévé. Instruktívak a Goethe személyes életével és közéleti szerepével foglalkozó fejezetek (az itáliai utazás előtti évtizedben), amelyekből ismét kiderül, hogy Goethe ismert elkedvetlenedésének egyáltalában nemcsak, mint a polgári kutatás általában föltételezte, művészi okai voltak, hanem az is, hogy látnia kellett óvatos társadalmi reformtörökvéseinek eredménytelenségét és kedvezőtlen fogadtatását a herceg konzervatív tanácsadói részéről. Bruford igen helyesen nem mutatja be a fiatal Goethét sem radikális társadalmi gondolkodónak, de különbséget tesz forradalom előtti, a szociális változások lehetőségét fenntartó gondolkozása és a forradalom utáni elvei között, amelyek szerint a korszerű társadalmi követelményeket a társadalom szerkezeti megváltoztatása nélkül kell megvalósítani Németországban.

Ahogy Bruford könyvének fő fejezetét (Weimar Theories of Culture) olvassuk, szinte az az érzésünk, ugyanez a folyamat ment végbe — mutatis mutandis — a *kultúra* koncepciójának fejlődésében is, ha ezt Herder, Goethe, Fichte és Schiller idevágó gondolatainak egymásutánjában figyeljük meg. Herder kultúra-fogalma elsősorban a közösséghez: csoporthoz, néphez, nemzethez kötődik, és ámbár elvárja minden egyes egyéntől, hogy tudatos erőfeszítéssel fejlessze ki saját természetének lehetőségeit a társas örökség és társas környezet segítségével, a közösségi faktor szerepe nála legalább annyira fontos, mint az egyéni. Ez az egyensúly természetesen Goethénél is megvan, jól látható elveinek leghatásosabb népszerűsítésében, a *Wil-*

helm Meister tanulóéveiben és mindazokban az írásaiban, amelyekben az emberi élet céljának a „mindenoldalú” *személyiség* kifejlését tekintti. Szerintünk már magának e személyiségnek a túlhangsúlyáa visszalépés Herder demokratizmusához képest. A *Wilhelm Meister* folytatása, a *Vándorévek* pedig a kapitalista munkamegosztás szükségleteinek megfelelően feladja a „mindenoldalúságot”, s ezzel revideálja a „Bildung” klasszikus formáját, bár nem helyesen. (Goethe korábbi koncepciójának helyes irányú továbbfejlesztése Marx *politechnikai* gondolata.)

Fichténél és Schillernél, akiket a szerző filozófiai idealizmusuk alapján kapcsolt össze, első pillantásra a hősi vonások domborodnak ki az egyén (és az egyéni kultúra) kialakításában, s emellett mindkettő éles különbséget von az „értő” kevesek és a tömeg között; mennyire világosan megfigyelhető ez pl. Schiller *Esthetikai leveleiben*, — ámbár pl. történeti műveiből ellenkező, „demokratikus” szemléleti alapállásra is hivatkozhatnánk. A változt folyamat azonban megfelel a német klasszika általános belső fejlődésének; és így mintegy természetes következménye az, amelyre Bruford műve utolsó fejezeteiben többször is hivatkozik, hogy ti. a klasszikából levont nevelési és kultúra-eszmény („Bildungsideal”) az uralkodó osztály számára szolgált azután kulturális eszmei alapul egy hosszú évszázadon keresztül. Nemcsak Németországban, hanem a kultúra, a „Bildung”, a humanitás fogalmainak változatai révén az európai jellegű civilizáció egész területén.

A német klasszika kultúra-eszméjének „utóéletéből” Bruford — szintén figyelemre méltó, de már csak egészen hézagos adatokkal szolgál. Ez már nem is célja. Önálló mű tárgya lehetne.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Э. Г.: Карху, Финляндская литература и Россия 1850—1900. Москва—Ленинград, 1964. Изд «Наука» 281.

Két évvel Karhu előző monográfiája után (amely a finn és az orosz irodalom 1800—1850 közti kölcsönös kapcsolatait tárgyalta) látott napvilágot a tervezett trilógia középső részeként a múlt század második felének összehasonlító irodalmi feldolgozása. Már a bevezetőben kitér a szerző arra, hogy könyve nem csupán a finn és az orosz irodalom egyes kapcsatainak, kölcsönhatásainak a feldolgozása kíván lenni, hanem egyszersmind a finn

irodalom egészének fejlődéséről alkotott felfogás kifejtése is. Az előző kötet is több volt egyszerű összehasonlító monográfiánál, már abban is az egész finn irodalomtörténet újszerű szintézisének a körvonalai rajzolódtak ki. Fokozottabban és tudatosabban figyelhető meg ez a jelen munkában, amely azonban nem szűkölködik filológiai alaposságban, komparatív erényekben sem.

A korszakhatárok közül az első (az 1848-as forradalmak vége) természetes, magától értetődő. Azokat a finn reformkorból továbbnyúló szálakat, amelyek az ötvenes évek elnyomásának az idején is megfigyelhetők, javarészt már az előző kötet tárgyalta. Vitathatóbbnak látszik azonban a kötetzáró 1900-as esztendő. Egy ilyen tagolás ugyanis azt eredményezi, hogy a következő ötven év tárgyalása társadalomtörténetileg szétcsúszik, egyaránt magába foglalja ugyanis a finn nagyhercegség irodalmát (1917 végéig), majd a független Finnországot (a két világháború között), végül pedig a burzsoá-demokratikus Finnország változékony irodalmát (1945-től napjainkig). Mégsem egészen indokolatlan azonban a századonkénti beosztás. A múlt század második felének finn irodalma ugyanis — ezt éppen a kötet bizonyítja a legékeesebben — fokozatosan az önállóodás útjára lép. 1850-re megszűnik a svéd irodalomtól való függés, sőt hovatovább az orosz irodalomhoz való viszony is az egyenrangú mellérendeltség formáját ölti. A finn irodalom nagy áramlatai közül a nemzeti romantika svéd eredetű volt. Éppen a múlt század negyvenes éveiben alakul ki ennek önálló változata (az úgynevezett „helsinkai romantika”), amely azonban elválaszthatatlan a kortársi „Ifjú Európa” irodalmi mozgalmának közvetlen hatásától. Ez a romantikus irányzat a forradalmak leverése után megfosztott társadalmi szerepétől, történeti atavizmusként élt tovább, Runeberg és mások személyében ráadásul svéd nyelven is.

Az újabb finn irodalom kezdetét Aleksis Kivi fellépése jelenti, aki a hatvanas években drámaival (*Lea*, *Kullervó*, (tragédiák), *Faluvi vargák* (vigjáték), és többi színműve), 1870-ben pedig az első finn regényével, a *Hét testvérrel* (ebben láttak napvilágot leginkább kedvelt versei is) egy új-romantikus, új-nemzeti finn irodalmat bontakoztatott ki. Kivi népies ábrázolásmódja a mindennapi élet pompás megfigyelésén kívül találónan fejezi ki a finn társadalmi élet kilátástalanságát, a társalanság magányosságát és az ebben itt-ott felcsillanó boldogságot, a céltalan és tárgyaltalan jobbrátörést, a tehetségek ranglétrába konszolidálódását: tragikus színezetű nem-

zeti és népi irodalmat képvisel, határozott ellentétben a kortársi népies optimista irodalmi irányzatokkal. A Kivi után következő nemzedékek (elsősorban a drámaíró Minna Canth, valamint a regényíró Arvid Järnefelt és Juhani Aho) többé-kevésbé hívek maradtak ehhez a tragikus koncepcióhoz: ugyanakkor azonban a realizmus felé közeledtek, és megoldásaikban legtöbbször biztosították műveik számára a happy endet. A kisrealista rajzműfaj népies meseteri (a finn irodalomtörténet által „humor-nemzedék”-nek nevezett írók, akik közül nálunk is a legismertebb Maiju Lassila) jobbra csak részleteiben ábrázolták a kortársi finn társadalmat, találalon gúnyolva azt, mindazáltal némileg bizakodva és alkalmazkodva ahhoz. Csak a század utolsó évtizedében jelenik meg Eino Leino személyében az az író, aki egyszerre vonja meg a korabeli valóság, valamint a finn irodalom által befutott út mérlegét. Leino tragikus pesszimizmusa, majd századunk modernista irányzatai már kívül esnek Karhu kötetének keretein, és különben is új fejezetei a finn irodalomnak. Mindezeket egybevetve tehát, megállapíthatjuk, hogy Karhu kötetzárása 1900-zal voltaképpen szerencsés, annál is inkább, mivel Kivi és nemzedéke ily módon már egy új kötetbe kerül, ugyanakkor néhány probléma (elsősorban a tolsztojánizmus hatása), amely már a múlt század nyolevanes éveiben felbukkant, értelemszerűen egészen végig figyelemmel kísértetik.

Karhu nem csupán bemutatja ötven év irodalmát, hanem a társadalmi hatások állandó figyelemmel kísérése folytán legtöbbször helyesbíti az irodalomtudomány korábbi megállapításait is. Elsőként mutat rá azokra a kísérletekre, amelyek során Herzen, Ogarev, később maga Bakunyin is kapcsolatot kerestek a finn politikai emigránsokkal; Turgenyev igen korai és jelentős finnországi hatására; Topelius finnországi útinaplóinak korábbi orosz előzményeire; az olyan egyöntetűen konzervatívnak tartott írók, mint az Oksanen néven író Ahlqvist, valamint a Suonio álnévet használó Julius Krohn, korai demokrata szakaszaira; a múlt század vég „fennofil” irányzatai közötti eltérések irodalmi vetületeire, sőt egyáltalán a liberalista finn és finnországi svéd nézetek közötti eltérések szépirodalmi kifejeződésére. Különösen jelentékeny különvéleménye néhány lényeges kérdésben. Kivi pesszimizmusát például az eddigi kutatók csak az író idegbajával hozták kapcsolatba, Järnefelt népiességét elválasztották Tolsztoj közvetlen hatásától. Ahónál „francia dekadenciát” sejtettek, nem tudták indokolni művészi partikularizmusát stb. Karhu a finn irodalom egészét

illetően is új fejlődési fővonalat vázol fel: a nemzeti-liberalista eszmények esődjének bemutatásával egyszerre a Kivi—Leino irányzat nem befejező, hanem továbbmutató szerepét hangsúlyozza, mellékágakatokká csoportosítva a többi irodalmi irány képviselőit, elsősorban a kicsinyes leíró művek alkotóit. Külön értéke a munkának, hogy a legfontosabb kapcsolatok felvázolásán túlmenően apró adatokban is bemutatja az orosz irodalom finnországi, valamint a finn irodalom orosz fogadtatásának tényeit.

Sok fontos kérdésben csak bemutatja elképzeléseit a szerző, mivel azonban nem finn irodalomtörténeti kézikönyvet, hanem összehasonlító monográfiát írt, gyakran nincs elég tere nézeteinek teljes kifejtésére. Ezek önálló formában való közreadása mielőbb kívánatos volna. Ugyanakkor helyes lenne a kötetet idegen nyelvű kivonattal is ellátni. Az első monográfia finn és észtrézüméje ezúttal sajnos elmaradt, meglehetősen éppen a leginkább érdekelt, a finn kutatók reakcióját.

VOIGT VILMOS

Russell A. Fraser: *Shakespeare's poetics in Relation to King Lear*. London, 1962. Routledge and Kegan Paul, 184.

A XIX. századi Shakespeare-kritika többnyire a dráma-hősök jelleméből próbált a drámaíróra következtetni. A XX. századi kritika megvetette ezt a naivitást (hisz a drámai hős nem azonos a drámaíróval) és elsősorban a drámák képvilágában kutatta a képvilág alkotóját. Kiderült azonban, hogy itt is hasonlító csapda leselkedik a módszerbe belefeledkező kritikusra. A képek jelentős része ugyanis nem közvetlenül Shakespeare-re, hanem inkább korára és forrásaira jellemző. Legalább olyan nehéz tehát különbséget tenni a Shakespeare-re, mint emberre és művészre direkt, illetve csak indirekt módon jellemző képek között, mint a csak saját nevükben vagy a shakespeare-i meggyőződéssel is beszélő hősök között.

Russell A. Fraser is a képrendszer-elemzés útját járja. Ő is Shakespeare-t keresi, de az eddigi tanulságoktól talán túlságosan is megriadva, nem a csak shakespeare-i, hanem csakis a bizonyíthatóan Erzsébet-kori állományban. Itt is izolálja a képeknek egyik drámáról a másikra visszatérő alapréteget. Közömbös a képek stilisztikai szerepével, drámai funkciójával szemben, kizárólag filozófiai, világnézeti jelentésüket boncolgatja. Ezek összességét és rendszert nevezi Shakespeare költészettanának,

poétikájának. Shakespeare-ben nem az ezerarcú zsenit látja tehát (mint például Coleridge), hanem az első drámatól az utolsóig lényegében azonos nézeteket valló, önmagához következetes költőt. Az életmű egységét szerinte Shakespeare keresztény-humanista világnézete biztosítja. Fraser számára az Erzsébet-kor nem annyira reneszánsz, mint inkább prolongált középkor, nem egy új korszak kezdete, hanem a régi betetőzése. Ez a keresztény-humanista világkép megegyezik a Tillyard által már korábban felvázolt Erzsébet-kori világképpel, de annál merevebb, skolasztikusabb. Shakespeare világnézetét, poétikájának alapelveit hét kategóriára bontja: 1. a gondviselésről, 2. az emberi természetéről, illetve az ember evilági küldetéséről vallott hitéről; 3. a szerencsével szemben elfoglalt álláspontjára, 4. az anarchia és a rend, 5. az ész és a szenvedély, 6. a külső látszat és a belső lényeg antitéziseire, 7. a megváltás eszméjére. A kategóriákat úgy csoportosítja, hogy ezek egy absztrahált Shakespeare-dráma menetét, „a Shakespeare-dráma” modelljét ábrázolják.

Fraser a kategóriáknak ezt a rendszerét a *Lear királyból* vezeti le, anélkül azonban, hogy magáról valami újat mondana. A legfőbb újdonság módszerében van. „A *Lear király* vezérmotívumait úgy tanulmányozza, mintha Botticelli vagy Mantegna képvilágát írná le” — figyelmeztet a Times Literary Supplement recenzense. Az említett motívumokat konkrét képi formájukban vizsgálja, s megkeresi Erzsébet-kori irodalmi, képzőművészeti megfelelőjüket is. Ez adja a könyv igen szép illusztrációs anyagát. Minden motívum egy képben kristályosodik ki. Ezeket nevezi a szerző emblémáknak, ikonoknak, módszerét pedig ikonológiának.

A módszer viszonylagos érdekessége azonban nem tudja eltakarni a tartalom szürkeségét, nem kárpótol bennünket azért a csalódásért, amit a műből kibontakozó szegényes Shakespeare-kép okoz.

VÉGES ANIKÓ

M. M. Морозов: *Статьи о Шекспире*. Москва, 1964. Изд. Художественной литературы, 309.

A marxista Shakespeare-kutatás igen sokat köszönhet a szovjet irodalomtörténészeknek. Megalapozói közül nálunk is ismert és népszerű Mihail Mihajlovics Morozov neve. A jubileum alkalmából most megjelent az 1952-ben elhunyt tudós legjelentősebb Shakespeare-tanulmányainak válogatott gyűjteménye.

E tanulmányok közül a magyar közönség számára csak a legelső ismert (*William Shakespeare*, 1954-ben jelent meg nálunk).

A *Shakespeare a szovjet színpadon* című tanulmány nem csupán a színháztörténet számára érdekes; komoly tanulságokat vonhat le belőle színjátszásunk, s meríthet belőle Shakespeare-kutatásunk is, különösen az egyes alakok értelmezése terén. Morozov bírálja azokat a túlkapásokat és félreértéseket, amelyekkel a szovjet színházak Shakespeare-előadásain találkozott, időrendben tárgyalja a legemlékezetesebb szovjet Shakespeare-előadásokat, ismerteteti az ÖsszoroszsZínházi Társaság Shakespeare-kabinetjének működését, megemlékezik a legértékesebb Shakespeare-alakításokról.

Két tanulmány foglalkozik Shakespeare nyelvvel és művészi eszközeivel. Az első: *Shakespeare nyelve és stílusa* a Shakespeare által alkotott új szavakkal foglalkozik. Shakespeare nem sok új szót alkotott, de azok legnagyobb része máig is fennmaradt az angol nyelvben. Szókincséből megállapítható, hogy közönsége zömmel egyszerű emberek köréből került ki; úgy írt, hogy az mindenki számára érthető legyen. Nyelvének színességét nem is szókincse különleges gazdagságának köszönheti, hanem a jelentésárnyalatok nagy változatosságának, amely máig is próbára teszi szövegmagyarázóit, fordítóit. Shakespeare nem az olvasók, hanem a nézők számára írt; a színészi játék eloszlatja a kétségeket, nem hagyott helyet a téves értelmezések számára. A sűrűn előforduló metaforák különösen jellemzőek költői nyelvére. Néhány kommentátorával szemben, mely szerint az egyes képek és metaforák szétválaszthatatlanul összekeverednek Shakespeare soraiban, Morozov szöveggel bizonyítja, hogy az egyes képek nem egyidőben, hanem egymás után következnek. A nyelvi eszközök kutatása Morozovnál sehol sem öncélú, mindenkor az alakok, jellemek mélyebb megértését szolgálja. A metaforák forrásairól szólva Morozov azt kutatja, hogy miért érthették meg Shakespeare drámáit az egyszerű emberek.

Shakespeare metaforái c. cikkében az író leszögezi: annak elemzése, hogy milyen eszközökkel jellemzi, egyéníti Shakespeare drámáinak hőseit, nem csupán elméleti jelentőségű; fontos gyakorlati kérdés ez a szereplőket alakító színészek, nemkülönben a fordítók számára. Ezt a gyakorlati jelentőséget a továbbiakban a filológiai fejtegetések során mindvégig szem előtt tartja. Ebben a tanulmányban bár csak néhány alak nyelvét, az előforduló költői képeket elemzi, mégis komoly módszertani segítséget nyújt a további elemzésekhez. Először azokat a tárgyköröket keresi meg,

amelyekből az egyes hősök hasonlataikat, szóképeiket, fordulataikat veszik, majd ezekből von le következtetéseket hősei előéletére, környezetére és jellemére vonatkozóan.

A *shakespeare-i alakok dinamikája* című tanulmányában is Shakespeare jellembrázolásának realizmusát bizonyítja Morozov, Gloster, Edgar, Lear, Rómeó, Júlia és Hamlet fejlődésének útját követi végig. Lear király például a változások egész során megy át a tragédiában: nagyhatalmú, önző despotából a szenvedélyek viharán, az örületen keresztüljutva válik másokkal együttérző, szenvedő, igazi emberré; akit a tragédia elején szinte gyűlölünk, a végén pedig minden rokonszenvűnket és sajnálatunkat bírja. Rómeót üres aranyfjúból változtatja a szerelem hőssé, Júlia fejlődésében még őt is túlszárnyalja: a szófogadó kislányból szemünk előtt lesz szerelmes nő, aki a kettőjüket elválasztó néven filozofál („Mi Montague? Se kéz, se láb, se kar, Se arc, se test...”), majd férje után búsuló, s érte a halálba menő asszony.

A Shakespeare-kutatók talán a legtöbb figyelmet Hamlet tétovázásának szentelték. Morozov ennek a kérdésnek a nyitját is az alak fejlődésében, változásában látja. Hamlet a második felvonás végén maga is gyöngének tartja és mondja magát, a IV. felvonás monológja szerint már kész a bosszúra, bár még mindig kárhoztatja magát a késlekedéssért. Morozov rámutat, hogy a dráma „csillagászati” ideje mennyire nem felel meg annak az időnek, amely Hamlet fejlődésében eltelik. A dráma elején Laertes azt tanácsolja húgának, hogy Hamlet udvarlását vegye fiatalos „divatnak”, szokásnak. A sírásók szerint Hamlet harmincéves, a párbaj-jelenetnél a királyné félti: „Tikkad, mert kövér.” A naptár szerint két hónap telt el, de ez Hamlet fejlődésében éveknek felel meg.

Az utolsó tanulmány Belinszkij Shakespeare-kutatásaival foglalkozik. Morozov különösen azokra a megállapításaira hívja fel a figyelmet, amelyek a szovjet Shakespeare-kutatók számára is iránymutatók lehetnek.

Az ismertetés célja csak az lehetett, hogy ízelítőül bemutasson néhányat azok közül a problémák közül, amelyekkel ez a nagyon érdekes és értékes gyűjtemény foglalkozik. Igazán megérdemelné ez a kötet, hogy a magyar olvasók szélesebb rétegei ismerkedjenek meg vele, éppen mert különböző közvetítésekből Morozov kutatásainak már sok eredményét ismerik. Kár, hogy a Shakespeare-jubileumra nálunk kiadott különböző gyűjteményekben nem található meg Morozov tanulmánya.

UJHELYI GABRIELLA

The Living Shakespeare. London, 1960. Ed. by Robert Gittings, 154.

Mindenképpen dicséretet érdemlő vállalkozás: a Shakespeare-kutatás neves művelői (L. C. Knights, Bonamy Dobrée, John Dover Wilson stb.) ezúttal közvetlenül azokhoz szólnak, akikhez — hacsak nem tekintjük az irodalmat a kevesek számú beavatott kiváltságának — munkásságuk eredménye végső fokon el kell, hogy jusson: az egyszerű olvasók népes táborához. A könyv tehát a szakfilológiának az olvasókkal való találkozására szép példa.

A kötet cikkgyűjtemény. A cikkek eredetileg a BBC és néhány más rádióállomás műsorában már elhangzottak. Ez a tényező nagymértékben elősegíti a könyv tulajdonképpeni céljának megvalósulását, s így Shakespeare a legmodernebb kutatás értelmezésében kerül közel a filológiai kérdésekben tájékozatlan olvasóhoz. A rádiónál elsődleges követelmény, hogy nyelve világos és érthető legyen, s ez segíti a cikkek szerzőit abban, hogy tartalmas írásaik egyúttal közérthetők és olvasmányosak is legyenek.

Bár a kötet kis teret biztosít a különböző kérdések tárgyalásának, a lehetőségekhez mérten elég sokoldalú képet ad Shakespeare-ről. A szerkesztő, Robert Gittings bevezető tanulmánya jól összefoglalja a kötet tartalmát, s célja valószínűleg az is volt, hogy a könyvnek a cikkek természetéből, tartalmából nehezebben érzékelhető egységét hangsúlyozza. A figyelmes olvasó azonban magából a kötetből is kiolvassa a szerkesztés főbb elveit: Shakespeare-t saját korához való viszonyában mutatni meg, s művészetének elsősorban azokat a kérdéseit felvetni, amelyek a köztudatban leginkább élnek. Így Margaret Webster két tanulmánya (*Shakespeare in His Time*; *Shakespeare in Our Time*) a kötet elején jó háttér, jó bevezető a többi probléma tárgyalásához. Felvázolja azokat a gazdasági változásokat, társadalmi és politikai eseményeket, amelyek ezt a kort alapvetően jellemezték, s ebbe a háttérbe ágyazva ismerteti röviden az angol kultúra, nem utolsósorban az angol irodalom gyors felvirágzását, s az angol nyelv gazdagabbá, kifejezőbbé válását. Shakespeare azért tudott nagy íróvá válni, mert olyan korban született, amely a legnagyobb lehetőségeket biztosította a tehetség fejlődésének. S ma is élővé az teszi őt, hogy hőseiben a legmaradandóbb emberi tulajdonságokat ragadja meg, azokat, amelyek a mai ember számára is élők. Leslie Hotson *The Man Shakespeare* c. tanulmánya ugyancsak ilyen bevezető jellegű írás, s hasonlóképpen Michael Macowen *Shakespeare's Theatre*-je

vagy John Dover Wilson írása a drámák kiadásának, a helyes szöveg megállapításának filológiai problémáiról.

A kötet nagyobb felét azok az írások foglalják el, amelyek a nagy drámaíró művészetének sokat vitatott kérdéseit feszegetik. Nincs e helyütt terünk a művészi problémákkal foglalkozó valamennyi írás részletes elemzésére. Azokra kívánjuk felhívni a figyelmet elsősorban, amelyek a köztudatban nálunk is elég erősen megörögződött téves felfogásokkal veszik fel a harcot. Ilyen írás Richard David *The Shape of Shakespeare's Plays* c. cikke, amely *Shakespeare a fegyelmetlen lélegző*, zabolátlan génusz képet igyekszik módosítani. Shakespeare művei nem a rendkívüli tehetség formákon túlömlő megnyilatkozásai, mert hiszen művei sajátos, mindenképpen alkotói figyelmet követelő formával rendelkeznek. A cikkíró két kategóriát állapít meg, a *dinamikus* és a *statikus* forma-kategóriákat. A vígjátékok jórészt a statikus, a tragédiák a dinamikus kategóriába tartoznak.

Az esztétika történetében nem először vetődik fel a kérdés: minek van primátusa az irodalmi alkotásban, a cselekménynek vagy a jellemábrázolásnak. Ezt a problémát vizsgálja a shakespeare-i drámában M. R. Ridley (*Plot and Character in the Plays*). Cikkének lényege: Shakespeare műveiben hol az egyik, hol a másik szempont kerül előtérbe, harmonikus egységet csak az *Othellóban* alkotnak.

Tanulmányosak a kötet befejező részét alkotó, a Shakespeare-darabok egyes típusaival foglalkozó tanulmányok. Míg eddig olyan írásokat olvashattunk, amelyek részproblémákkal foglalkoztak, most az egyes drámai műfajokat egységben tárgyaló írásokat kapunk (*The Comedies*, *The Histories*, *The Tragedies*, *The Roman Plays*, *The Last Plays*), amelyekben bizonyos időrendi tagozódás is érvényesül. Ezek az írások részletes szöveganyagra támaszkodva segítenek eligazodni a shakespeare-i drámai irodalom egészében tájékozódni kívánó olvasónak.

A könyv hasznos bevezető olvasmány a Shakespeare-filológiában nem járatos átlagolvasó számára.

SARBU ALADÁR

Dziedzietwo literackie powstania styczniowego. (A januári felkelés irodalmi öröksége.) Warszawa, 1964. 684.

A könyv a Varsói Egyetem Lengyel Irodalomtörténeti Tanszékének kollektív munkája, J. Z. Jakubowski, J. Kulezycka-

Saloni és S. Frybes szerkesztésében. A teljes tanulmánykötet bemutatja a januári felkelés térben és időben nagy irodalmi tükröződését. A szerzők kutatásainak ugyanúgy tárgyat képezik az 1863-as év eseményeihez tematikailag kapcsolódó irodalmi alkotások, mint azok a művek, melyek közvetetebben kaptak inspirációt a januári felkelésből, szembeállítva a későbbi történelmi valóságot a januári éjszaka eszméivel. Hogy a történelmi események irodalmi hatásának a képe teljes legyen, nem korlátozták a kutatómunkát csak a legkiemelkedőbb írókra, ha nem figyelembe vették a *minorum gentium* szerzőket is.

A tanulmányok sok esetben dokumentum-jellegűek; az olvasót új tényekkel ismertetik meg, új nevekkal és művekkel egészítik ki a januári felkelés irodalmi fogadtatásának rendkívül gazdag listáját. A könyv tehát fontos szakasz azon az úton, mely az 1863-as év irodalmi örökségéről kialakított tudományos irodalomtörténeti szintézishez vezet.

A tanulmányokat három részre csoportosították, melyek közül az első kettő foglalkozik a januári éjszaka fogadtatásával a lengyel irodalomban, míg a harmadik a külföld és a felkelés viszonyát taglalja. Ezen a három részen kívül mintegy bevezetőként szerepel J. Krzyżanowski: *A januári felkelés legendája 1863–1963.* című szintetikus munkája, melyben a szerző kiemeli az irodalom jelentőségét az utolsó romantikus felkelés bukása miatt keletkezett nemzeti sebek begyógyításában.

Az első részben azok a tanulmányok kaptak helyet, melyek azt az írónemzedéket tárgyalják, mely életútjával és munkásságával is helyeselte a felszabadító felkelést. J. Kulczycka-Saloni (*A januári felkelés a költészetben*) újraértékelte a felkelés költészetének mennyiségileg gazdag, bár művésziileg csekély értékű területét; ez a líra a felkelés előtt és alatt a nemzet eszméi mozgósítását szolgálta, s még sokáig a bukás után sem hallgatott el, a felkelők keserű sorsát és mártíromságát énekelte meg. Kulczycka-Saloni kimutatja a költészet romantikus családfáját, kiemelve egyúttal azokat az elemeket is, melyek az aktuális társadalmi-politikai programokból nőttek ki. Z. Stefanowska (*Norwid vitája a felkelésről*) Norwid felkelési verseivel foglalkozik és kimutatja, hogy milyen mértékben lett folytatásra a romantikus historiozofikus eszmékör ebben a költészetben. A. Nofer (*Hasztalan mártíromságok kétségbeesett tanúja*) az összeesküvő és felkelő Adam Asnyk költői munkásságáról ír. Asnyk mindig védelmére lett a felkelés nemzedékének, s emiatt a lengyel kiegyezők támadásainak célpontja volt.

A könyv második részét S. Frybes tanulmánya nyitja meg (*A januári felkelés kettős hagyománya a lengyel irodalomban*), amelyben a szerző rendszerezi a januári események irodalmi örökségét. Az örökség között Frybes megkülönbözteti a közvetlenül az 1861–64. évi események forró atmoszférájában keletkezett alkotásokat, és a későbbi, az évfordulókkal kapcsolatos, a felkelést az új történelmi tapasztalatok prizmáján át szemlélő műveket. Az 1863-as év hagyományának eme második fajtája kialakított egy új típusú irodalmi hóst, mely az utolsó felkelés eszméi örökségét megváltozott helyzetben tette magáévá. Orzeszkowa — J. Detko ír erről — (*A januári felkelés öröksége Eliza Orzeszkowa munkásságában*) a felkelésből a demokratikus áramlatot emelte ki, és ennek folytatását követelte a jelenben is. Prus — erről J. Kulczycka-Saloni ír — (*A hősiesség hajótöröttjeiből szerény munkások lettek*) műveiben azt mutatta be, hogy a politikai elnyomás milyen demoralizáló hatású az egyén sorsára és „a legalapvetőbb funkcióiban meggátolt nemzet sorsára nézve”. Zeromski — erről J. Z. Jakubowski értékezésében olvassunk (*A történelem és a modernség körében*) — a januári felkelést nemcsak szabadságharcként fogta fel, hanem a társadalmi átalakulásért folytatott harcnak is. A második részben még a következő tanulmányok kaptak helyet: E. Warzeńca: *A patriotizmus koncepciója Kraszewski januári felkeléséről szóló regényeiben*, J. Krzyżanowski: *A januári felkelés Sienkiewicz munkásságában*, J. Detko: *A januári felkelés a minorum gentium íróinak munkásságában*, 1863 — 1914, J. Rohozínski: *A januári felkelés Wacław Sieroszewski, Gustaw Daniłowski és Andrzej Strug munkásságában*, R. Taborski: *Jerzy Żulawski Diktátoráról*, Z. Libera: *A januári felkelés Maria Dąbrowska munkásságában*.

A könyvnek ezt a részét egy történész, K. Dunin-Wąsowicz tanulmánya zárja le: *A lengyel próza a januári felkelésről az 1913 — 1963-as években*. A tanulmány bibliográfiai-kritikai tárgyalását adja a januári éjnek szentelt művek közül azoknak, melyek a következő műfajokba sorolhatók: történelmi regény, életrajzi regény és történelmi publicisztika. A szerző azzal fejezi be tanulmányát, hogy megállapítja: a mai lengyel irodalomban egyre inkább eltűnik a januári felkelés cselekményként-maként való felfogása, s szaporodnak a tudományos-népszerűsítő próza felé hajló művek. Ennek a tendenciának az a magyarázata, hogy csökken a szerzők érzelmi elkötelezettsége, és túlsúlyba jut a leírt történelmi események tudományos tanulmányozása.

A harmadik részt a következő tanulmányok alkotják: J. Koberdowa: *A januári felkelés a nyugat-európai társadalmak véleményének tükrében*, Z. Barański: *A januári felkelés az orosz irodalomban*, J. Magnuszewski: *A januári felkelés és a nyugati szláv irodalmak*, valamint Csapláros István: *A januári felkelés a magyar irodalomban*. Ezek a dolgozatok bemutatják, milyen érdeklődés kísérte Európa-szerte a lengyel ügyet, a különböző társadalmi rétegek, eszmei csoportosulások hogyan értékelték és milyen publicisztikai-irodalmi visszhangja volt a Lengyel Királyságban lezajlott eseményeknek. Európa népei közül a magyar volt egyike azoknak, mely a lengyel szabadságharc iránt a legtöbb szimpátiát mutatta. Csapláros István a magyar irodalom és publicisztika 1861–1867-ig terjedő szakaszát „lengyelnek” nevezi.

A bemutatott könyvet S. Szymański információs jellegű cikke zárja be: *A képzőművészet és a januári felkelés*. A képzőművészet egyik létrehozója volt a felkelés legendájának, s hatott a felkelés irodalmi ábrázolására is, úgyhogy Szymański vázlata hasznos kiegészítője az 1863-as évi tradíció kialakulásáról nyert képnek.

A januári felkelés irodalmi öröksége című könyv nemcsak tudományos értékekkel rendelkezik, hanem annak a társadalmi igénynek a kielégítése is, mely a nemzeti örökség számbavételére irányul.

HALINA CIESLAKOWA
(Gdańsk)

Stefan Żółkiewski: O kulturze Polski Ludowej. (A Népi Lengyelország kultúrájáról.)
Warszawa, 1964. PWN 245.

Żółkiewski professzor könyve egy sokat ígérő sorozat első és mintegy bevezető kötete. A sorozat a felszabadulás utáni lengyel kultúra történetét fogja tárgyalni. Chominski a zenéről, A. Kotarbinski az építőművészetről, J. Starzynski a képzőművészetről, J. Toeplitz a filmről és K. Wyka az irodalomról szerepel egy-egy kötettel a tervezetben.

Żółkiewski nem történelmi szempontból vizsgálja a korszakot. Könyve az eddigi konkrét analízisek leszűrt eredménye, másrészt célkijelölés is, kísérlet, hogy a fejlődés irányát meghatározza. Żółkiewski ugyanis *kulturális modellt* állít fel. Az effajta modellek (nálunk ismeretlenek, külföldön főként Claude Lévi-Strauss foglalkozik szerepükkel a kultúra történetében) mintegy hidat képeznek alap és felépítmény között. Itt találkozik a gazdasági szerkezet fejlődésrajza, a politikai történet, a szociológia

stb. a kultúra történetével. Ennek megfelelően a modell sematikus lesz, elhanyagolja a részleteket, mind a történeteket, mind azokat, melyek eltérnek a modell fő jellemzőjétől, viszont a szocialista kultúra esetében, ahol politikailag irányított, tudatos kultúrforradalmat kell végrehajtani, nagy jelentőségű, mivel maga is része ennek a tudatos folyamatnak.

Żółkiewski könyvét egyetlen alapvető tételre építi fel, melyet már az 1963-as *Jóslatok és emlékezésekben* is kifejtett. Minden kultúránál megkülönböztet típust és stílust. A Népi Lengyelország kultúráját így határozza meg: tömeg-típusú, szocialista stílusú kultúra. Ez a kettéválasztás nagyon szerencsés. A nyugati szociológusok a „tömegkultúra” vizsgálatkor elsomorító eredményekre jutottak. Színvonalatlanság, kereskedelmi szellem jellemzi a mai nyugati szellemi termékeket, ahol élesen kettéválik a piac kínálatához igazodó giccs és a nagyon vékony rétegnek szóló művészet. Ezek a szociológusok — mivel náluk is, nálunk is programszerűen tömegkultúrára törekszünk — az analógia alapján lehetetlennek tartanak színvonalas szocialista kultúrát. Żółkiewski ugyanakkor, mikor ily módon bebizonyítja ennek az álláspontnak a tarthatatlanságát, elismeri, hogy lehetséges, és Lengyelországban létezik is feszültség a típus és stílus között. Ennek okai ismeretesebbek: a háború előtti Lengyelország elmaradott agrárjellege, a háború pusztításai. Az elmúlt húsz esztendő során a típus és a stílus viszonya érdekesen kialakult. Az első és a harmadik korszak — 1945–49. és 1956-tól napjainkig — a feszültség megszüntetésén munkálkodott, míg az 1950–55-ös években a „népi” jelleg, a hagyomány hibás értelmezése inkább konzerválta a típus és a stílus közötti ellentéteket. Żółkiewski ezzel kapcsolatban azon az állásponton van, hogy a népies, folklórelemek nem tartoznak a modern szocialista kultúrába, vagy legalábbis nem szerves részei.

Az első, elméleti fejezet után a szerző az így meghatározott kultúra születését elemzi. Itt kapnak helyet a demográfiai adatok, az iparosodás mérete, a várostervezés alapelvei, a város és falu közti különbségek eltűnésének üteme stb. Azt, hogy jelenleg hol tart típusában a lengyel kultúra, a harmadik fejezet elemzi. Az iskolahálózat fejlődését, a könyvtárak látogatottságát, a mozi, színház, rádió, televízió elterjedtségét, az újságok, folyóiratok olvasottságát, példányszámát stb. ágyazza bele szélesebb összefüggésekbe. Megállapítja, hogy nagy fejlődés mutatkozik e téren, s a jövő világosan egy eszközében modern kultúra felé mutat. Fokozottabban figyelembe kell

azonban venni az új technikai eredmények tartalmi következményeit (például a TV passzív fogyasztóvá teszi a nézőt). A Népi Lengyelország kultúrájának stílusáról szólva Żółkiewski hangsúlyozza a politikai irányítás szükségességét. A kultúrpolitikusoknak mindig figyelembe kell venniük, hogy kinek szól a kultúra: a szocializmus építőjének, aki a személyi kultusz szűk látókörű elméletével szemben egyre jobban hasonlít a kommunizmus teljes egyéniségű emberéhez. Ennek megfelelően nagyfokú ideológiai „szabadság” érvényesül mind a jelenkori külföldi kultúra, mind a hagyomány kiválogatásában. A szerző az utolsó fejezetnek az „alkultúrák” címet adta. Három olyan kultúráról van itt szó, melyek a fő vonal — a városi, tömeg típusú, szocialista stílus — mellett kisebb-nagyobb mértékben fellelhetők Lengyelországban. Hatásuk egyre csökken. Żółkiewski a paraszti, az egyházi (Lengyelország lakosságának jelenleg 70%-a jár templomba) és a polgári ideológiájú alkultúrákat különbözteti meg.

Az értékes könyvet gazdag, mintegy 350 címszót felsoroló bibliográfia egészíti ki, valamint Adam Budzyński 50 statisztikai táblázata.

BOJTÁR ENDRE

Antal Sivirsky: Die ungarische Literatur der Gegenwart. Bern und München, 1962. Francke Verlag, 109.

A magyar irodalomról külföldön megjelenő összefoglalók gyakran tele vannak téves adatokkal, félreértésekkel, névcsere-kkel, hibásan idézett címekkel. Antal Sivirsky könyvében, amely a XX. századi magyar irodalomról ad átfogó ismertetést, alig van téves adat (a *Vér és arany* nem 1908-ban jelent meg, hanem az előző év végén, az Új Idők nem 1941-ben szűnt meg, hanem 1949-ben). A magyar származású szerző igen alaposan ismeri a magyar irodalom történetét, az írókról rajzolt portréi mögött olvasmányélmények eleven emléke érezhető. Ady, Babits, Déry, Herczeg, József Attila, Kosztolányi, Móricz és Szabó Dezső munkásságát emeli ki egy-egy önálló fejezettel. Jól ismeri a legújabb irodalomtörténeti kutatások eredményeit is. A modern, XX. századi magyar líra kibontakozásának elemzésében például felhasználja Komlós Aladár 1959-ben megjelent könyvének eredményeit is.

A szerző szemléletére két, egymásnak részben ellentmondó vonás jellemző. Elsősorban azt a pozitívumot említhetnénk, hogy a XX. századi magyar irodalom legkiemelkedőbb, leghaladóbb egyéniségeit jelentőségükhöz méltó módon mutatja be.

Adyról írt portréja, ha egyes megállapításaiiban vitára készlet is, érdekes, eleven fejezet, a Nyugat történelmi jelentőségével éppúgy tisztában van, mint Móricz prózájának vagy József Attila költészetének irodalomtörténeti értékével. Ezzel szemben könyvének több pontján inkább a két világháború közti időszakban megjelent, már publikálásuk idején is erősen konzervatívnak számítható irodalomtörténetek megállapításait ismétli. Ignatusszal kapcsolatban azt állítja, hogy képtelen volt arra, hogy az igazi tehetséget a konzervatív írókban is meglássa. Heltai és Krúdy novelláit ma már aligha érzi valaki erkölcs és stílus szempontjából aggasztóan könyvűnek, mint a szerző, és Heltai naivan bájos történeteitől nem kívánjuk különösen a férfi ifjúságot megóvni, abból a megfontolásból, hogy ezeknek az elbeszéléseknek hatására könnyelműen kötnek majd házasságot.

A konzervatív irodalomtörténet a múltban nemegyszer úgy próbálta a progresszív vagy éppen forradalmi megnyilatkozások jelentőségét kisebbíteni, hogy elszigetelt, egyedi voltukat hangsúlyozta. Adyról nemegyszer mint kivételes jelenségről írtak, elhallgatva azokat az egyezéseket, analógiákat, rokon vonásokat, amelyek Adyt a radikalizmushoz vagy a Nyugat más íróihoz lényeges vonásokban és törekvésekben kötötték. Így alakult ki például a protestáns-forradalmi Ady és a katolikus-konzervatív Babits erőszakolt szembeállítás. (Az ehhez hasonló helytelen polarizáció ellenkező előjellel újra felbukkant az 1950-es évek dogmatikus-sematikus irodalomtörténetírásában is, amely ismét csak Ady és a Nyugat ellentéteit és kibékíthetetlen különbségeit hangsúlyozta.) Sivirsky rendszerező-csoportosító módszerében is érvényesül helyenként a két világháború közti konzervatív polarizációs törekvések zavaró hatása. Juhász Gyula és Tóth Árpád költészetét a katolikus papköltő, Harsányi Lajos lírájával fogja össze *idealisták* címszó alatt, azt állítva, hogy mindhárman idealisták voltak, akiktől távol volt Ady vitalizmusa, másrészt idegeiket nem elégítette ki a forradalom. Tóth Árpád és Juhász Gyula életművének ismerői tudják, hogy milyen sok szál fűzte e két költő líráját Ady költészetéhez, a meg nem elégedettség alapérésétől olyan forradalmi megnyilatkozásokig, mint Juhász lírájában a *Magyar nyár 1918* vagy Tóth Árpád költészetében *Az új isten*.

A progresszív és konzervatív jelenségek között egyensúlyt teremtő szándék következménye néhány terjedelmi arányeltolódás is: Tóth Árpád csak két sor jut a könyvben, Gyóni Gézára viszont tizenhét, Kaffka

Margitra hat sor, Erdős Renée-re több mint kétszer annyi.

A magyar irodalom útjának 1949 utáni szakaszát tartózkodó-kritikus-elutasító nézőpontból ítéli meg, de ennél a vázlatos fejezetnél is arra törekszik, hogy az adatokban és a tények ismertetésében megbízható legyen. Az utolsó fejezetben röviden ismerteti a külföldön élő magyar írók tevékenységét, rámutatva arra is, hogy a Nyugaton megjelenő, magyar nyelvű antológiákban az esztétikai szempont kevéredik politikai előítéletekkel.

Az irodalomtörténeti rendszerezés-csoportosítás nehéz feladatát nem mindig sikerül szerencsésen megoldania. Egyéni csoportosításai több ponton erősen vitathatóak. Juhász Gyula és Tóth Árpád elhelyezését már szóvá tettem, de éppoly vitathatónak érzem Karinthy besorolását Heltaival, Krúdyval együtt a humoros-pikáns regényírók közé. Az *esztéták* címszó alá kerül hat, egymástól alapvetően különböző lírikus: Erdélyi József, Szabó Lőrinc, Kassák, Füst Milán, Weöres és Radnóti.

A vitatható csoportosításokon belül azonban bár vázlatos és gyakran kétes hiteli, de mégis eleven arcképet kap az olvasó az egyes írókról. Ebből a könyvből a külföldi olvasó megismerkedhet a XX. századi magyar irodalom legjellemzőbb színtereivel. Az írók bemutatása után közli a könyv az egyes szerzők német nyelven megjelent műveinek adatait, ezzel is megkönnyítve a külföldi olvasó számára a tájékozódást.

Antal Sivirsky könyve eredetileg holland nyelven jelent meg Antwerpenben, 1960-ban *De Hongarse literatuur van onze tijd* címen. Művének második, német nyelvű kiadása egy sokkal nagyobb nyelvterület olvasóinak figyelmét hívja fel a XX. századi modern magyar irodalomra.

VARGHA KÁLMÁN

Csapláros István: Kraszewski és Magyarország. Budapest, 1963. Akadémiai Kiadó, (István Csapláros: Kraszewski a Węry, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa, 1964.)

Józef Ignacy Kraszewski a múlt század lengyel irodalmának egyik legkiemelkedőbb és legtermékenyebb alakja. Tolla nyomán formálódik ki a lengyel regény. Az 6 regényein nő fel a már nálunk is jól ismert nagy klasszikus írónemzedék: Sienkiewicz, Prus, Konopnicka és Orzeszkowa, de még Reymont és Zeromski is belőle merítenek. Mégsem csak ennyi Kraszewski jelentősége a lengyel irodalomban. „A har-

mincas években — írja Csapláros István — már több szépirodalmi és tudományos műve jelenik meg.” A Gazeta Warszawska levelezője, irodalmi, képzőművészeti, zenei és tudományos kérdésekkel foglalkozik. Elvállalja a Gazeta Codzienna szerkesztését, s ezzel megindul politikai munkássága is. „Kraszewski — foglalja össze Csapláros István — nemcsak nagy író volt, bár ma elsősorban mint regényíró tartják nyilván. Jelentékeny történész is... számos művelődéstörténeti értékű emlékiratot adott ki, rendszeresen ismertette a korabeli filozófiai áramlatokat, jelentékeny útleírások szerzője is. Szinte úttörő a szerepe a lengyel archeológia kialakulásában, elkészítette a lengyel ókori lexikon tervezetét, részt vett nemzetközi archeológiai kongresszusokon stb. A képzőművészethet nemcsak elméletileg értett, de maga is festgetett... Ezenkívül értett a zenéhez is... játszott zongorán, négykezeseket is, sőt kvartettben is szerepelt.”

Ez a mindenre kiterjedő érdeklődés az egész emberi kultúrát át kívánta fogni, fő feladatát azonban a kortársi világirodalmi és kulturális művészeti értékek közvetítésében látta. Képzőművészeti, zenei és tudományos felkészültsége jól érvényesült ebben a munkában, főképp az emigráció idején írt apró cikkeiben, melyek évtizedeken keresztül rendszeresen jelentek meg főként a fővárosi irodalmi és kulturális lapokban.

S bár Kraszewski nem tudott magyarul — Magyarországon is alig járt — már ez a gigantikus méretű tájékoztató munka is állandóan megkövetelte tőle a Magyarország iránti érdeklődést. S hogy Kraszewski valóban a „munka titánja” volt — ahogy egyik lengyel méltatója írja —, mi sem bizonyítja jobban, mint épp az a tény, hogy ugyanakkor, mikor a magyar ügyek — a hatvanas években tanúsított fokozottabb érdeklődéstől eltekintve — munkájának csak kis töredékét teszik ki, ugyanakkor e töredék-tevékenység — s talán nem is teljes, amint erre még később rá térünk — feldolgozása könyvnyi terjedelmre rög.

Csapláros István könyvének mindjárt első nagy fejezete — „Magyarország Kraszewski politikai, publicisztikai munkásságában” — az események és adatok hatalmas halmazával áll elő. Folyóiratok és újságok évfolyamainak százait nézte át a szerző, hogy összegyűjtse mindazokat az apró cikkeket, megjegyzéseket, melyek Kraszewski tengernyi munkája közt Magyarországra utalnak. Így rajzolja fel — Kraszewski szemüvegén keresztül — a múlt századi Magyarország politikai életét, valamint az író Magyarországhoz való viszonyát, mely az elnyomott magyarok

lelkes védelmétől a kiegyezés utáni nemzeti-ségi politika szlávellenességének felismeréséhez vezet. Ez indította Kraszewskit arra, hogy végül csaknem teljesen szembeforduljon a magyarsággal.

De irodalomtörténeti szempontból talán még érdekesebbek a következő fejezetek, különösen a monumentális második fejezet: „Kraszewski a magyar irodalom, művészet, tudomány és külföldi »hungaricák« ismeretöje.” Sorra veszi a szerző, Kraszewski fentebb már említett s részben már jellemzett tájékoztató jellegű munkáját taglalva, az író megfelelő magyar vonatkozású írásait, kommentárjait. Eötvös munkásságáról többször is nyilatkozik, Petőfinék — sajnos — alig néhány sort szentel; a magyar irodalommal foglalkozó tevékenysége valójában Jókai nevével fonódik össze. Kezdetben tárgyilagosan szól Jókai munkásságáról, írói talentumáról, később azonban — s ennek elindítója és fő indoka Jókai Bismarcknál tett látogatása — elidegenül, szembekerül nagy magyar kortársával.

De Csapláros tovább nyomoz, s munkája nyomán sok apró adat gyűlik össze. Magyar színművek, melyekre Kraszewski felfigyelt; egy-egy cikk, nekrológ, mely Kraszewski és a magyar irodalomtudomány kapcsolatát jelzi; a magyar népköltészet, a magyar zene — itt főként Lisztról van szó —, a magyar festészet, a magyar tudományos élet visszhangjai, hírei Kraszewski munkásságában. Külön foglalkozik (a könyv lengyel változatában ez külön fejezetet is alkot) Kraszewskinek a Magyarországról szóló nyugati útleírások, magyar tárgyú szépirodalmi művek népszerűsítése érdekében tett tevékenységével.

Szomorú az, hogy Kraszewski munkásságának magyarországi visszhangja, Kraszewski műveinek magyar fordításai csak néhány oldalt igényeltek. Az írásai, regényei, működése iránti magyar érdeklődés csupán néhány évig tart; egyetlen magyar fordítója van (Lövey Klára), akivel kétszeri levélváltás erejéig van kapcsolatban. Néhány regénye megjelenik nálunk is, aztán teljes homály borítja alakját, az ő helyét is Sienkiewicz és Reymont tölti ki.

Csapláros István könyvének legnagyobb erénye az a filológiai munka, mellyel valóban nagyott tett a napjainkban egyre fokozódó Kraszewski-kutatásban: egyetlen kötetbe gyűjtötte azt a tengernyi adatot, melyek folyóiratok és könyvek, könyvtárak és kéziratgyűjtemények elszórva és összefüggéstelenül rejtettek máig. De emellett külön kell szólnunk arról az *tróí* tevékenységről, mely a néhol már pusztá adathalmazzá formálódó anyagot is olvasmányos alakba öltözteti, mely az adalékok minden szárazsága ellenére is érdekes

könyvvé teszi e nagy tudományos felkészültséggel megírt munkát.

Nem sokkal a magyar kiadás után megjelent a dolgozat lengyel változata is. Szándékosan szólunk itt *változatról*, mert a kettő nem egészen azonos. Lényegesebb eltérés annyi van, hogy míg a magyar kötet bevezetőül Kraszewski irodalmi-társadalmi munkásságát tárgyalja, addig a lengyel a korabeli magyar irodalmi-társadalmi viszonyokkal, helyzettel foglalkozik. Ezen kívül jóformán csak az anyag csoportosításában, a mondatok megfogalmazásában van némi eltérés. (És hogy a lengyel kiadás ízlésesség tekintetében maga mögött hagyja a miénket.)

Egyvalami még hiányzik a könyv lapjairól — és ez mind a két változatnak „hiányossága” —, de szándékos hiányosság. Csapláros István maga írja összefoglalójában, hogy „munkánk nem dolgozza fel Kraszewski magyar vonatkozású történelmi regényeit... Szándékosan tettük ezt. Az összehasonlító irodalomtörténet modern, marxista elmélete nálunk még feldolgozásra vár.” De a Kraszewski-kutatás e feladatát is meg kell oldani, „mihelyt az elméleti megalapozás az ilyen tárgyú munka számára rendelkezésre áll”.

A könyv aktualitását Kraszewski születésének 150., halálának 75. évfordulója adja. Kár, hogy szépirodalmi könyvkiadásunk csak késve figyelt fel az évfordulóra.

PÁLYI ANDRÁS

Tibor Klaniczay, József Szauder, Miklós Szabolcsi: Histoire abrégée de la littérature hongroise. Budapest, 1962. Corvina, 300.

Az elmúlt évtizedekben rengeteg adósságunk gyűlt össze a magyar irodalomtudomány eredményeinek az európai, külföldi olvasók, érdeklődők, szakemberek egyre szélesülő köréhez való továbbítása területén. Ebből a tartozásból sokat törlesztett a három rangos szerzőnek együttesen véghezvitt munkája, a magyar irodalomtörténet rövid marxista összefoglalása, amely négy nyelven, németül, oroszul, angolul és franciául jelent meg a Corvina kiadó gondozásában.

Számos recenzió foglalkozott már ezzel a szép kötettel, dicsérte a sikerült vállalkozást elvi és gyakorlati, hazai és külföldi, szűkebb és tágabb szakmai nézőpontból egyaránt. Ismeretes a mű pozitív, elismerést kiváltó visszhangja a Szovjetunióban, Franciaországban, Lengyelországban és másutt is. A legjobban érthető „visszhang” a kiadvány példányainak rohamos megfogyatkozása. S erre a jelenségre fel

kell figyelniük, mert kezd általános jelenséggé válni, hogy a magyar irodalomtudomány köréből idegen nyelveken kiadott művek egykettőre elfogynak, és külföldön keresetté válnak, mint pl. *La littérature comparée en Europe Orientale*. Bp. 1963; *Littérature hongroise littérature européenne*. Bp. 1964. c. kiadvány, és így tovább. Folyóiratunkban örömmel konstatáljuk ezt a jelenséget, s a kezünkben levő könyvvel kapcsolatos véleményünket és jámbor óhajainkat erre a kérdésre szorítkozva írjuk le.

Néhány év távlatából és a magyar irodalomtörténet új marxista szintézisének birtokában úgy véljük, hogy jogos igényként merült fel egy újabb, külföldnek szánt összefoglalás megírása és kiadása. De legalább még egyszer ekkora terjedelemben! A terjedelemnövelés jelentős részét a XX. századi s a mai magyar irodalom tárgyalásának bővítésére kellene felhasználni, s feloldani a túlságosan zsúfolt fejezeteket. A bírálókkal egyetértésben maguk a szerzők hangsúlyozzák legerőteljesebben az ilyen irányú kívánalmakat. A felszabadulás utáni szocialista irodalmunkról hat oldalnyi ismertetést adni külföldieknek vajmi kevés, sőt szűkkeblűség. A barokk kor mintegy két évszázadra terjedő irodalmát 15 oldalban összegezni annyi, mint szükségképpen elszegényíteni irodalmunk egyik igen gazdag korszakát. A nagyobb terjedelem az érintkező főkorszak-határok periódusainak gondosabb kidolgozására is módot adna.

Érdemes lenne egy új kiadást rövid előszóval is ellátni, amely bevezetésül szolgálna; kiemelné azokat a kérdéseket, amelyek a magyarországi viszonyok és az európai, ill. a kelet-európai társadalmi és irodalmi fejlődés szemszögéből a magyar irodalomtörténet jobb megértését segítenék elő a külföldi olvasók körében. Helyesnek vélnék egy új kiadás esetében a képanyag szerény mérvű bővítését és a bibliográfia helyenkénti helyesbítését és kiegészítését.

A jelen kiadás előszava rávilágít arra, hogy mikor és milyen vállalkozások igyekeztek ezen a téren kielégíteni a külföldi érdeklődők igényeit. Az új igények viszont máris sürgetik, hogy ennek a valóban hézagpótló kis összegezésnek a helyébe mielőbb egy teljesebb, arányaiban reálisabb munka lépjen. Jó lenne, ha a Corvina kiadó hírnevéhez és egyre szebb és dícsérendőbb vállalkozásaihoz híven tervei közé iktatná egy új kiadás gondozását; megvalósításához a magyar irodalom hatékony új marxista szintézise minden tekintetben szilárd alapokat nyújt.

HOPP LAJOS

Wykaz listów autorów zachodnio- i południosłowiańskich w bibliotekach polskich. Opracował Zespół Pracowni Literatur Zachodniosłowiańskich Zakładu Słowianoznawstwa PAN pod kierownictwem Jerzego Śliżińskiego. (Kimutatás nyugati és déli szláv szerzőknek a lengyel könyvtárakban található leveleiről. Feldolgozta a Lengyel Tudományos Akadémia Szlavisztikai Intézetének Nyugati Szláv munkaközössége Jerzy Śliżiński vezetésével.) Wrocław — Warszawa — Kraków, 1962. IX. 370.

A nyugati és délszláv szerzők lengyel könyvtárakban található levelezésének feldolgozását a lengyel levéltárakban és magánosoknál fellelhető, illetőleg lap-pangó anyag számbavétele és közzététele fogja követni. Nagyméretű vállalkozás ez, igen sok áldozatkészséget, türelmet követel. Már ez az első, üttörő kötet is bizonyítja: megéri. Anyaga nemcsak a polonistákat, hanem a kötetben szereplő valamennyi szláv nép kultúrájának kutatóit érdekli, sőt, igen hasznos adatokat szolgáltat a kelet-európai komparatiztika szakembereinek is. Szándékosan írtuk le az előző mondatban a „kultúra” s nem az „irodalom” szót, mert Śliżiński és munkatársai gyűjteményükbe nemcsak az írókat, hanem a kritikusokat, kultúrpolitikusokat, képzőművészeket, zenészeket, sőt: a napi politika néhány kiválóságát is felvették.

A kötet két részre oszlik. A szakszerű tömörséggel megírt bevezetőből megtudjuk, hogy a gyűjtők 28 lengyel könyvtár anyagát dolgozták fel; ezek közül mindössze nyolcban nem találtak nyugati és déli szláv provenienciájú levelezést. Az első részben a lengyelek a címettek, a második — Lengyelország területén érthetően kisebb — részben a lengyelek a feladók. A két részen belül a következő a sorrend: cseh és szlovák, felső- és alsó-lausitzi, bolgár, horvát, szerb és szlovén írók. Mindössze egy macedón szerző: Koneski Blaže egyetlen levele szerepel az anyagban, ennek a kedvéért nem nyitottak külön macedón fejezetet, hanem a horvátok közé sorolták be (VII).

Az anyag feldolgozása mintaszerű. Mind a két részben s az egyes nemzettek alfejezei-
ben belül abc-sorrendben követnek a levelek feladói; egy-egy név alatt sorszámmal következnek az egyes levelek; a felsorolt adatok közt megtaláljuk a címzett nevét, a levél dátumát (a kikövetkeztetett dátumot zárójelben), a levél nyelvét, könyvtári jelzetét és rövid tartalmát. Névmutató és a rövidítések áttekinthető jegyzéke teszi a könyvet könnyen kezelhetővé.

A levelezés futólagos áttekintése is igen sok tanulssággal szolgál. Ezt itt csak egy példával, e sorok írójának szűkebb szak-

májával akarjuk illusztrálni. A gyűjtemény mindkét részében a cseh és szlovák alfejezet a leggazdagabb; az I. A. (a cseh és szlovák feladókat tartalmazó) rész több mint 500 írónak 1934 levelét mutatja be; s mivel csak 1800 utáni anyagról van szó, a XIX. és XX. századnak valóban igen intenzív csehszlovák—lengyel kapcsolatairól tanúskodik. Ha viszont csak egy kicsit is elmélyülünk az anyagban, azt kell megállapítanunk, hogy e kapcsolatok nem egyöntetűek és korszakonként eléggé ingadozóak. Az a körülmény, hogy a több mint 500 cseh és szlovák feladó között mindössze 27 a szlovák, arra mutat, hogy a két kultúra lengyel kapcsolatai között igen nagy intenzitásbeli különbség van; a századvég s a századforduló vezető szlovák politikusainak és íróinak cárofilizmusa ezt némileg érthetővé is teszi. Ha ugyanis azt vesszük figyelembe, hogy a 27 szlovák szerző közül tizennégyen (tehát több mint a fele) mindössze a Hviezdoslav életéből is jól ismert, szlovakofil Roman Zawiliński-vel álltak levelezésben, s a többiek között is számos olyan levél akad, amely egy-egy lexikális adatot kől (Hviezdoslav), szerzője mint prágai egyetemi tanár lépett a lengyelekkel kapcsolatba (Martin Hat-tala), vagy mint csehszlovák miniszterelnök adott a csehszlovák Szilézia lengyel iskolaügyéről felvilágosítást (Milan Hodža), akkor valóban azt kell mondanunk, hogy a szlovák—lengyel levelezési kapcsolatok szegényesek a többihez képest. Ha Štízianski a szerb, horvát és szlovén levelezést szétválasztva közli, a szlovákoknak is külön fejezetet kellett volna nyitnia.

Annál intenzívebb és barátiabb viszonyra utalnak a cseh levelezők; egy bizonyos időszakban ez főleg a csehoofilizmusáról ismert József Ignacy Kraszewski érdeme, aki csak ötvenedik születésnapjára (1879-ben) több mint száz üdvözlő táviratot és levelet kapott Csehországból. Pusztán a levelek számából is pontosan nyomon lehet követni a lengyel s a cseh kulturális kapcsolatok fel-fellendülésének s hanyatlásának korszakait. A XIX. század elejéről (1850-ig) főleg Dobrovský, Kollár és Šafařík érdeméből 121 levél maradt ránk; 1851—1870 között csökken a levelek száma, majd — évtizedenként számolva — így alakul: 1871—1880: 183, 1881—1890: 273, 1891—1900: 516, 1901—1910: 319, 1911—1920: 145, 1921—1930: 196, 1931—1940: 54, 1941—1950: 6. A többi keltezetlen. Nem tartjuk véletlennek, hogy a múlt század utolsó évtizedében vagyunk a legintenzívebb kapcsolatok tanúi; az elnyomott szláv népek Monarchia-ellenes összefogása s a kibontakozó cseh és lengyel realizmus nagy íróinak barátsága, közös harci céljai egyaránt

indokolják ezt. Az első világháború évtizedében csökken a levelek száma, a két háború között viszont szerintünk azért nem következik be a várt nagy fellendülés, mert a két állam polgári vezetői nemzetiségi ellentéteket számítanak; Hodža Milánnak már idézett levele is tanúskodik ennek a problémának a meglétéről. A második világháború évtizedében ismét erős csökkenés áll be; a felszabadulás utáni anyagot viszont — érthetően — még nem regisztrálta a történelem.

Mindezt csak példaképpen írtuk meg, hogy érzékeltesük: milyen fontos s mennyi tanulsággal szolgáló kiadványról van szó. Nagy pontossággal állították össze, egy-két kisebb hiba mégis belecúszott; az ilyesmi elkerülhetetlen. Nem hisszük pl., hogy a 30. lapon található Dvořáček Jan címző alatt egyetlenegy személyről van szó: lehetetlen, hogy 1855-ben és 1857-ben ugyanaz a személy írt Hube Romualdnak, aki 1925. XII. 28-án Lasocki Zygmuntnak a kereskedelmi miniszteri kinevezése alkalmából kifejezett gratulációját köszöni meg. A legnagyobb szlovák költő pedig sohasem írta csehesen (Hviezdoslav-nak) a nevét; helyesen: Hviezdoslav.

Kíváncsok volnánk, ha hasonló módszerrel a magyar könyvtárakban és levéltárakban található levelezési anyagot is feldolgoznánk. Nemcsak a magyar, hanem más nemzetek irodalomtörténetírásának is használnánk ezzel.

SIKILAY LÁSZLÓ

Bibliografie světové literárněvědné rusistiky za rok 1961. (A nemzetközi irodalomtudományi rusisztika bibliográfiája az 1961. évre.) Praha, 1963. 214.

Értékes munka jelent meg Prágában az elmúlt évben: a világ irodalomtudományának 1961. évi rusisztikai bibliográfiája. Ez a munka szervesen kapcsolódik az 1958—1959-es évek bibliográfiájához, amely azonban publikációs nehézségek miatt csak részben jelent meg a Československá rusistika c. folyóiratban (1959. 243—258. és 1960. 185—196.).

Bár a bevezetőben nem történik rá utalás, az 1961. évi bibliográfia anyagában 1960-ból származó tételek is találhatók. Folyamatban van az 1962. évi anyag excerpálása, illetve szerkesztése, és így remélhető, hogy rövidesen megjelenik a következő kötet is.

A bibliográfiát a Csehszlovák Tudományos Akadémia Csehszlovák—Szovjet Intézete, valamint a Károly Egyetem bölcsészettudományi kara Orosz Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének tisztagú bib-

liográfiai csoportja állította össze M. Bohatcová, M. Botura és V. Svatoň szerkesztésében.

Nyolc fejezetre oszlik: irodalomelmélet, orosz irodalomtörténet, a ruszisztika története és szervezete, textológia, komparatiztika, fordítói tevékenység, gyermek- és ifjúsági irodalom, az orosz irodalom tanításának módszertana.

Formai szempontból ezek a fejezetek további hét potenciális csoportra tagolódnak: 1. Értekezések, vagyis irodalomtudományi cikkek szerzőkről, irodalmi művekről, irodalomtudományi problematikáról, tanulmányok, elemzések; 2. Dokumentumok publikációja; 3. Értekezések recenziói; 4. Dokumentum-publikációk és irodalmi művek recenziói; 5. Hírek és információk; 6. Bibliográfiák; 7. Bibliográfiák recenziói.

A bibliográfia feldolgozza a közép-európai szláv (bolgár, cseh, horvát, lengyel, szerb, szlovák, szlovén és ukrán) nyelveken kívül az angol, francia, német és orosz, tehát a négy nagy világnyelven megjelent ruszisztikai folyóiratok és azon szakfolyóiratok anyagát, amelyek általános irodalomtudományi kérdések mellett ruszisztikai anyagot is tartalmaznak. A feldolgozásból ki vannak zárva mind a népszerűsítő, mind a lokális jellegű szakfolyóiratok. A bibliográfia elsősorban ruszisták számára

készült, bár az irodalomtudomány más ágainak művelői is haszonnal forgathatják.

Jóllehet a bibliográfia összeállítói megvizsgálták a *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* c. folyóirat 1961. évi anyagát, az eredmény negatív volt. De ha vizsgálatukat kiterjesztik más magyarországi folyóiratokra, feldolgozásra érdemes, értékes ruszisztikai anyagot találtak volna. Az *Acta Litteraria* c. folyóiratban pl. a többi között Waldapfel József *M. Gorkij irodalmi arcképének néhány eleme* című tanulmánya és Pálffy Endre *Néhány adat Dobrogeanu-Gherea orosz kapcsolatairól* című cikke látott napvilágot. A *Filológiai Közönyben* Karacsony László *A XIX. századi orosz irodalom fejlődéstörténeti kérdései* c. cikke jelent meg, Botka Ferenc pedig Gorkij- és Majakovszkij-dokumentumokat publikált. A *Világirodalmi Figyelő* is közölt ruszisztikai anyagot, pl. Ludmila Sargina cikkét *A szovjet kritika helyzete* címmel. A sort még folytathatnánk.

A bibliográfia az irodalomtörténészek, a ruszisztikával foglalkozó szakemberek, kutatók számára azonban e fogyatékosága ellenére is hasznos segédkönyv. Értékét gazdag adatanyaga és világos, áttekinthető szerkezete biztosítja.

/

SÁNDOR JUDIT

Sciences de la Renaissance. Pierre Mesnard professzor a Centre d'Études Supérieures de la Renaissance igazgatója az alábbi összefoglalást küldte a C. E. S. 1965 július 7 és 24 között Toursban megrendezett Études Humanistes IX. nemzetközi ülés-zakáról. A Les Sciences de la Renaissance c. témáról jeles szakemberek tartottak előadásokat és termékeny vitákat folytattak egymásközt, valamint hallgatóikkal.

A megnyitó előadást Taton professzor, a C. N. R. S. tanulmányi igazgatója (Párizs) tartotta, aki miután hatalmas történelmi tablót vázolt fel a tudományokról, azt a kérdést fejtegette, hogyan fogadta ezeket a humanizmus, a „bonnes lettres” és a „beaux arts” megújítója, ismertette a matematikusok, csillagászok és természettudósok erőfeszítéseit, akik többet törődtek a „természet titkaival”, mint a lélek misztériumaival.

Ezt követően Buck professzor (Marburg) kimutatta, hogy a XVI. század embereinek az új felfedezések (könyvnyomtatás, iránytű) iránt érzett lelkesedésével szemben továbbált a humanistáknál, főleg a Quattrocento és a XVI. század elejei humanistáknál az a vélemény, hogy a természettudományok feleslegesek az emberi bölcsesség kialakításához. — Santillana professzor (Cambridge — Massachusetts) arra ösztönözte a hallgatóságot, hogy kutassanak fel ismeretlen *Hamlet* forrásokat.

Popkin professzor (La Jolla — Kalifornia) azt a hatást tanulmányozta, amelyet a Granada elfoglalása (1492) után Spanyolországból elűldözött zsidók jelentettek a reneszánsz szellemi mozgalmaira, valamint a filozófiai szkepticizmus és a tudományos gondolkodás komplex viszonyaira.

Speziali professzor (Genf) és R. P. Russo (Párizs) magas színvonalú értekezést tartottak, az előbbi Luca Paciolirol és az olasz algebristákról, az utóbbi a német algebristákról. R. P. Russo széles körű, élénk vitát kezdeményezett Kopernikusz eszméinek elterjedéséről. — Ardouin professzor (Tours) bebizonyította, hogy miközben

a tudósok és különösen az orvosok az ókori filozófia mestereire támaszkodnak, ugyanakkor fogékonyak az újdonságok iránt is és fáradhatatlan megfigyelői a természetnek.

Dobrzycki professzor (Varsó) előadásában kimutatta, hogy a kopernikuszi tanok, jóllehet szakítottak a kozmosz ábrázolásának hagyományos rendszerével, ugyanakkor megtartottak némely hellenisztikus típusú gondolkodás- és képzeletmódot.

Ezután Flocon (Beaux Arts, Párizs), Gremek (Zágráb), Goldammer (Marburg) professzorok bebizonyították szóban és képanyaggal a mikro- és makrokozmosz közötti kapcsolat helyreállítását: az ember építőművészete a nagy mindenség hierarchikus struktúrájának a reprodukálása, a négy elem koncepciója képezi az alapját a kémiai elemek finom vegyítési arányának.

Schmitz professzor (Marburg) hangoztatta, nem kellene hagyni, hogy az embert hatalmába ejtse a nyelv hermetizmusa vagy némely intellektuális eljárás érthetlensége, és természetes közeledést javasolt az Agrippa-féle mágikus gyógyszer-könyv és a jelenlegi pszichikai gyógykezelés között. — M. Margolin (Tours) kiemelte Cardannak a jelenségek természettudományos magyarázatra irányuló törekvését, valamint a kísérletek iránti érzékét, amelyet finalizmusa miatt nem láthatott előre.

Mesnard professzor (Tours) kiemelte a XVI. századi tudományos gondolkodás egyik állandó jelenségét, amelynek talán a legeredetibb jegye: az ember számára hasznos ismeretek megosztásának vágya, hiszen a tudósoknál a természet megfigyelése párosul a nevelő vagy moralizáló szándékkal és a pedagógiai-filológiai törekvésekkel.

R. P. Costabel (Párizs) és Birebaut (Párizs) kimutatták hogy a tudományok története egészében csak a társadalomtudományok segítségével válik érthetővé. R. P. Dainville (Párizs) a földrajztudomány történetét vizsgálta és megvilágította humán jellegét.

Wightman professzor (Aberdeen) a páduai és ferrarai egyetemek orvosképzésének módszertani problémáit fejtegette, Carmondy (Berkeley) és Durand (Tours) professzorok felidéztek a kémiai és alkímia régi és modern polémiáját.

A záróértekezleten M. Dupront, a Sorbonne történelem professzora befejező előadásában levonta az ülésszak konklúzióit, amely a Reneszánsszal és a társadalomtudományokkal kapcsolatban megállapította: a társadalomtudományok becsületére váltak a XVI. századnak, és a természettudományok, amelyeknek helyzete nem volt még definiálva, csupán az emberi ismeretek határainak kitágulását eredményezték.

VII Corso Internazionale d'Alta Cultura a Venezia. 1965. szeptember 4–26 között, huszonnégy ország meghívottainak, ösztöndíjasainak részvételével zajlott le Velencében a Fondazione Cini által megrendezett, immár hagyományossá vált nemzetközi Corso hetedik ülésszaka. A tudományos eszmecsere ezévi programjának kialakítása Vittore Branca professzor munkája volt, aki ebben az évben is a Corso igazgatói tisztét töltötte be. A történeti tematika tisztult a 18. századi olasz kultúra és művészetek néhány problémájának több oldalú tanulmányozására adott alkalmat. A program célkitűzése pontosabban megfogalmazza a mintegy negyven előadás és számos szeminárium keretében feldolgozott, megvitatott sokrétű anyag tárgyalására szánt alappondolatát: *Sensibilità e razionalità nel Settecento*.

Az általában színvonalas előadások inkább vizsgálódó, elemző, bíráló célzatúak voltak, a tematika fővonalát tartották szem előtt, s a művészeti és kulturális fejlődés, valamint társadalomtörténeti szemszögből oly fontosnak ítélt korszak alapvető tudományos kérdéseit Velence és Európa kapcsolatának tükrében igyekeztek bemutatni. Voltak kiemelkedően értékes, elméleti igényű, elmélyült kutatásokat tükröző, a felvilágosodás egész bonyolult folyamatát figyelemmel kísérő, a „sensibilità” és „razionalità” jellegzetes művészi komplexitását boncoló előadások; s akadtak felszínesebbek, vagy éppen részletekbe veszők, bár ezek sem voltak tanulság nélkül. A különféle módszerekkel dolgozó előadókat követve sok tanulságot vonhattunk le pozitív és negatív irányban egyaránt. Általános tapasztalatként megállapítható, hogy az előadások és eszmecserék élénk vitaszellemről, kritikai hangról tanúsodtak.

A VII Corso tematikája és előadásanyaga rendkívül tanulságos összehason-

lító szempontból. Nemcsak a korabeli velencei és az európai művészeti, irodalmi kapcsolatok szemszögéből nézve, hanem az irodalom és a többi művészetek érintkezésének termékeny kölcsönhatását vizsgálva is. Az ízlésbeli, művészi fejlődési folyamat komplexitásának szem előtt tartása, az irodalmi jelenségeknek más művészi alkotásokkal, azok művészi stílusával történő együttes szemlélete eredményes módszernek bizonyult. Az olasz rokokó festészet és irodalom alkotásainak együttes tanulmányozása különösen érdekes megfigyelésekre vezetett a „racionalizmus” és az „érzékenység” összefüggésében, az Arcadia és az ún. neoklasszicizmus, az ún. preromantika és a felvilágosodás kapcsolatában.

Néhány előadás témájával érzékeltetni szeretnénk a VII Corso előadás-anyagának gazdagságát. Az irodalmi tartalmú előadások, mint pl. *Venezianità e universalità di Goldoni* (D. Valeri, Padova), *La nuova storia romana di G. B. Vico* (A. Momigliani, London), *Casanova et le temps* (G. Poulet, Zürich), *L'influence de Piranesi sur la poésie romantique* (G. Poulet), *Ragione ed erudizione nel Muratori* (E. Raimondi, Bologna), *Ragione e sentimento nel Metastasio* (E. Raimondi) stb., Goldonit kivéve, nem annyira a kiválasztott író életművének egészével, mint inkább meghatározott szempontú elemzésével foglalkoztak. Elemző célzatú volt M. Fubini: *Riflessi culturali e ideologici nella prosa tra il primo e il secondo Settecento* c. előadás is. A mozaikszerű összképet a Corso teljes tematikájából kellett a résztvevőknek kialakítaniuk. Pl. még a 18. századi velencei irodalomról sem hangzott el egy összegező előadás, ami a program egészét tekintve talán kívánatos, bár szükségszerűen általános és túlságosan vázlatos lett volna. Helyes igény volt a Corso igazgatója részéről, hogy feltételezte a témával kapcsolatos újabb kiadványok és szakirodalom (pl. *La civiltà veneziana del Settecento*. Firenze 1960, Sansoni, Fondazione Giorgio Cini) ismeretét, s így bizonyos kérdések tárgyalása ezzel összhangban és arányban került napirendre. A rokokó problémaköréről három igen érdekes előadás hangzott el: *Il teatro europeo del Rococò* (H. Kindermann, Bécs), *Essai d'analyse du rococo international* (V. L. Tapié, Párizs), *Francesco Guardi, ultima voce del Rococò veneziano* (R. Palluchini, Padova). A magyarországi rokokó irodalom olasz vonatkozásairól, Csokonai Metastasio-fordításairól és költészetéről, az Eszterházyak színház-kultúrájáról Szauder József számolt be előadásában.

Az előadásorozat változatos programjában az irodalomtörténeti tárgyúakat

filozófiai, képzőművészeti, zenei témájú előadások kísérték. Pl. Arcadia e Utopia (E. Bloch, Tubinga), L'illuminisme contre „L'illuminismo» és Entre la philosophie des lumières et le romantisme: Senancour (M. Raymond, Genf); továbbá La musica a Venezia dopo la decadenza della Cappella Ducale (G. F. Malipero); Tiepolo e la sensibilità dell'Ottocento (F. Haskell, Cambridge), Antonio és Francesco Guardi (A. Morassi, Milano és G. Fiocco, Padova), La scultura: de „l'eleganza capricciosa” a „l'eleganza non capricciosa” (E. Bassi Venezia); a többnyire színes, vetítettképes előadások élénk érdeklődést keltettek, akárcsak az olyan témájúak, mint Purismo e funzionalismo nell'architettura veneta del Settecento (C. Semenzato, Venezia), vagy Problèmes d'urbanisme à Paris au 18^e siècle (A. Chastel, Paris) stb.

Említést érdemel, hogy a VII Corso tartama alatt még nyitva volt a I *disegni*

veneti al Museo di Budapest c. kiállítás az Isola di San Giorgio Maggiore-n. A Corso résztvevői többször s szakszerű vezetéssel megtekinthették a Palazzo Grassiban rendezett *Mostra dei Guardi* nagyszabású tárlatot; a Ca'Rezzonico rokokó gyűjteményét, s a Museo Correr Risorgimento-kiállítását. A Corso kezdetekor ért véget a XXVI *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, melynek néhány filmjét a Corso hallgatóságának is bemutatták. Ugyancsak résztvehettek a Corso vendégei a XXVIII *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* keretében rendezett hangversenyeken, valamint a XXIV *Festival Internazionale del Teatro di Prosa* néhány előadásán. Mindehhez hozzászámítva Velence műkincseinek megtekintését, elmondható, hogy a velencei VII Corso vendégeinek igen gazdag tudományos, kulturális és művészeti élményben volt részük a három hét alatt.

HOPP LAJOS

BEÉRKEZETT KÖNYVEK

- Соколов, А. Н.: История русской литературы XIX. века. Изд. Московского Университета.
Злобин: Современная драматургия США. Изд. „Высшая Школа”, Москва
Эльсберг, Я.: Идеологическая борьба и распад буржуазной литературной теории. Изд. „Художественная Литература”, Москва.
Иванов, В.: О сущности социалистического реализма. Изд. „Художественная Литература”, Москва.

- Ziegengeist, G.*: I. S. Turgenev und Deutschland. Akademie Verlag, Berlin.
Gifford: The Novel in Russia. Heinemann, London.
Kemp, F.: Dichtung als Sprache. Kösel Verlag, München.
Pross, H.: Literatur und Politik. Geschichte und Programme der politisch-literarischen Zeitschriften im deutschen Sprachgebiet seit 1870. Walter Verlag, Olten.
Zeltner-Neukomm, G.: Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman. Walter Verlag, Olten.
Mirskij: Geschichte der russischen Literatur. Piper Verlag, München.

IRODALOMELMÉLETI REPERTÓRIUM 1964.

AÉSC = Annales Économiques-Sociétés-Civilisations
(Franciaország)

Be = Belfagor (Olaszország)

BrJA = British Journal of Aesthetics (Anglia)

CLS = Comparative Literature Studies (USA)

Contemporaneo = Contemporaneo (Olaszország)

CQ = Critical Quarterly (Anglia)

Cr = Critique (Franciaország)

CSP = Canadian Slavonic Papers (Kanada)

ČL = Česká Literatura (Csehszlovákia)

Delo = Delo (Jugoszlávia)

DN = Дружба Народов (Szovjetunió)

DNR = Die Neue Rundschau (NSZK)

DR = Die Deutsche Rundschau (NSZK)

DVjs = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (NSZK)

EC = Essays in Criticism (Anglia)

EL = Език и Литература (Bulgária)

Estetika = Estetika (Csehszlovákia)

ÉtG = Études Germaniques (Franciaország)

ÉtPh = Études Philosophiques (Franciaország)

Eu = Europe (Franciaország)

EuLet = Europa Letteraria (Olaszország)

FC = Filosofický časopis (Csehszlovákia)

FM = Философская Мысль (Bulgária)

Forum = Forum (Ausztria)

FP = Filološki Pregled (Jugoszlávia)

GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift (NSZK)

IaL = Iașul Literar (Románia)

IaL = Известия АН. Серия литературы и языка (Szovjetunió)

IL = Иностранная литература (Szovjetunió)

Izraz = Izraz (Jugoszlávia)

JAAC = Journal of Aesthetics and Art Criticism (USA)

K = Коммунист (Szovjetunió)

KJ = Književnost i Jezik (Jugoszlávia)

KN = Kwartalnik Neofilologiczny (Lengyelország)

Knj = Književnost (Jugoszlávia)

KS = Kultura i Společnost (Lengyelország)

Kultura = Kultura (Lengyelország)

KZ = Kulturný Život (Csehszlovákia)

Let = Letteratura (Olaszország)

LF = Литературен Фронт (Bulgária)

LFr = Les Lettres Françaises (Franciaország)

LG = Литературная Газета (Szovjetunió)

LI = Lettere Italiane (Olaszország)

Litteraria = Litteraria (Csehszlovákia)

LM = Литературна Мисъл (Bulgária)

LN = Literární Noviny (Csehszlovákia)

LR = Литературная Россия (Szovjetunió)

Meanjin = Meanjin Quarterly (Ausztrália)

MLR = Modern Language Review (Anglia)

MT = Marxism Today (Anglia)

NCr = Nouvelle Critique (Franciaország)

ND = Nowe Drogi (Lengyelország)

NDFilol = Научные Доклады Высшей школы. Филол. науки (Szovjetunió)

NDFilosz = Научные доклады Высшей школы. Филос. науки (Szovjetunió)

NDH = Neue Deutsche Hefte (NSZK)

NDL = Neue Deutsche Literatur (NDK)

Neva = Нева (Szovjetunió)

NM = Новый Мир (Szovjetunió)

NMysl = Nová Mysl (Csehszlovákia)

NP = Nauka Polska (Lengyelország)

NV = Ново Време (Bulgária)

O = Октябрь (Szovjetunió)

PH = Przegląd Humanistyczny (Lengyelország)

PL = Pamiętnik Literacki (Lengyelország)

Plamen = Plamen (Csehszlovákia)

Pr = Preuves (Franciaország)

RE = Revue d'Esthétique (Franciaország)

RFRG = Revista de Filologie Romanică și Germanică (Románia)

RIPH = Revue Internationale de la Philosophie (Franciaország)

RITL = Revista de Istorie și Teorie Literară (Románia)

RKH = Rocznik Komisji Historycznoliterackiej (Lengyelország)

RL = Радянське літературознавство (Szovjetunió)

RLC = Revue de Littérature Comparée (Franciaország)

RLit = Ruch Literacki (Lengyelország)

RLM = Revue des Lettres Modernes (Franciaország)

RLMC = Rivista di Letterature Moderne e Comparate (Olaszország)

RLV = Revue des Langues Vivantes (Franciaország)

RP = Revue de Paris (Franciaország)

S = Savremeni (Jugoszlávia)

SF = Sinn und Form (NDK)

SL = Slovenská Literatura (Csehszlovákia)

Slavia = Slavia (Csehszlovákia)

SP = Slovenské Pohľady (Csehszlovákia)

SR = Sewanee Review (USA)

StFr = Studi Francesi (Olaszország)

StG = Studium Generale (NSZK)

SUBB = Studia Universitatis Babeș-Bolyai Ser. Filologica (Románia)

StudEst = Studia Estetyczne (Lengyelország)

SZ = Centrem (Bulgária)

TLS = Times Literary Supplement (Anglia)

TM = Temps Modernes (Franciaország)

Tw = Twórczość (Lengyelország)

U = Universitas (NSZK)

UR = Umjetnost Riječi (Jugoszlávia)

VAN = Вестник Академии Наук (Szovjetunió)

VF = Вопросы Философии (Szovjetunió)

VJ = Вопросы Языкознания (Szovjetunió)

VL = Вопросы Литературы (Szovjetunió)

VLU = Вестник Ленинградского Университета (Szovjetunió)

VMU = Вестник Московского Университета (Szovjetunió)

VR = Viața Românească (Románia)

WB = Weimarer Beiträge (NDK)

WZ = Wort in der Zeit (Ausztria)

YR = Yale Review (USA)

ZL = Zycie Literackie (Lengyelország)

Zn = Знамя (Szovjetunió)

ZRL = Zagadnienia Rodzajów Literackich (Lengyelország)

Zv = Звезда (Szovjetunió)

ANGLIA

- : An Aesthetic Manifesto. TLS LXIII. (jún. 25.) 541–42. [Lukács, Georg: Die Eigenart des Ästhetischen c. könyvéről.]
- : Any Advance? The Changing Guard-2. TLS-LXIII. (szept. 3.) 775–76. [Az avantgarde további útjának lehetőségeiről.]
- : The Changing Guard. TLS LXIII. (aug. 6.) 675–76. [A modern avantgarde néhány problémája, s kapcsolata a réggel.]
- ADAMS, K.: Notes on Concretization. BrJA IV. 115–25.
- BALL, P. M.: Sincerity: The Rise and Fall of a Critical Term. MLR LIX. 1–11. [Az őszinteség fogalmának történeti fejlődése és mai jelentése.]
- BAYNES, K.: Far out or Sell out? TLS LXIII (aug. 6.) 694. [A mai és régi avantgarde különbözősége és az „alkalmazott művészet” problémái.]
- BENSE, M.: Theory and Practice of Text. TLS LXIII (szept. 3.) 788–89. [A kísérleti költészet tartalmi és formai kérdéseiről.]
- BROOKE, N.: The Characters of Drama. CQ VI. 72–82. [A dráma jellege és a drámai hős.]
- COOPER, D.: Establishment and Avant-Garde. TLS LXIII. (szept. 3.) 823–24. [Az avantgarde társadalmi funkciója.]
- CRICKSHANK, J.: Psychocriticism and Literary Judgement. BrJA IV. 155–59. [A pszichokritizmus fogalma mint a freudizmus továbbélése.]
- EDGLEY, R.: The Object of Literary Criticism. EC XIV. 221–36. [Az irodalmi alkotás „objektív” létezésének problémái, irodalmi sajátosságai.]
- FISCHER, E.: Art and Ideological Superstructure. MT 2. sz. 46–51. [Részlet „Art and Coexistence” c. közölt művéből. A művészi felelősségről, szocialista realizmusról.]
- HIRST, D.: On the Aesthetics of Prophetic Art. BrJA IV. 248–52.
- INGARDEN, R.: Artistic and Aesthetic Values. BrJA IV. 198–213. [A művészi érték és esztétikai érték lényege és különbözősége.]
- JONES, H. M.: The Relevance of the Artist's Intentions. BrJA IV. 138–45. [Az esztétika és kritika viszonya.]
- KEENE, D.: Engagement. EC XIV. 285–300. [A „commitment” (elkötelezettség), ill. „engagement” fogalma és Sartre elmélete.]
- KEMP, J.: The Work of Art and the Artist's Intention. BrJA IV. 146–54. [A műalkotás és a művészi szándék különbözőségéről.]
- KIRSCHBAUM, J. M.: Slovak Literary History in Marxist and Western Interpretations. CSP VI. 117–34. [Az interpretációk módszerbeli kérdéseiről.]
- KOLNAT, A.: On the Concept of the Interesting. BrJA IV. 22–39. [Az érdekesség mint esztétikai kritérium.]
- LEES, F. N.: Identification and Emotion in the Novel: A Feature of Narrative Method. BrJA IV. 109–14. [Az érzelmi hatás mint írói eszköz az olvasókkal való azonosuláshoz.]
- LENER, L.: Love and Gossip: or, How Moral is Literature? EC XIV. 126–147. [Beszélgetés az irodalmi alkotások erkölcsi vonatkozásairól.]
- LINDSAY, J.: A Note on Georg Lukács. Meanjin XXIII. 2. sz. 196–98. [A The Historical Novel és The Meaning of Contemporary Realism c. könyvekről.]
- MEAGER, R.: The Sublime and the Obscene. BrJA IV. 214–27. [A fennkölt és obszécen esztétikai értéke.]
- MILLER, J.: Jokers in the Pack. TLS LXIII (aug. 6.) 703–4. [A mai avantgarde kérdéseiről.]
- MOORE, G.: Avant ou A Rebours? TLS LXIII. (szept. 3.) 809. [Az avantgarde és Európán kívüli hatásának kérdéseiről.]
- OSBORNE, H.: Revelatory Theories of Art. BrJA IV. 332–47. [Azokról az elméletekről, melyek a művészet kinyilatkoztató jellegét hangsúlyozták.]
- REID, L. A.: Art, Truth and Reality. BrJA IV. 321–31. [A művészet és valóság kapcsolata.]
- RODWAY, AL.—LEE, B.: Coming to Terms. EC XIV. 109–25. [A kritikai terminológia tisztázásáért, egyöntetűségért.]
- SAISSLIN, R. G.: Critical Reflections on the Origin of Modern Aesthetics. BrJA IV. 7–21.
- SCHAFER, E.: The Art Symbol. BrJA IV. 228–39.

- SEMMLER, C.: The Aesthetics of Television Criticism. Meanjin XXIII. 2. sz. 188–95. [A TV kritika helyzete, lehetőségei.]
- SIGAL, C.: The Haunted House. TLS LXIII. (aug. 6.) 681–82. [A mai avantgarde helyzetéről, egyes képviselőiről.]
- TATARKIEWICZ, W.: The Historian's Concern With the Future. BrJA IV. 240–47.

AMERIKAI EGYESÜLT ÁLLAMOK

- ADAMS, M.: Literary Criticism in Spanish America. CLS I. 217–29.
- AMES, V. M.: Santayana at One Hundred. JAAC XXII. 243–247. [Santayana filozófiájáról és esztétikájáról.]
- ARNHEIM, R.: From Function to Expression. JAAC XXIII. 29–41. [Az építő és díszítő művészet kérdéseiről.]
- ASCHENBRENNER, K.: Aesthetics and Logic: An Analogy. JAAC XXIII. 63–79. [A logikai kritikai rendszer alkalmazhatósága egy esztétikai kritikai rendszerben.]
- ASKREW, M. W.: Form and Process in Lyric Poetry. SR LXII. 281–299. [A lírai folyamat forma kérdései a költészetben.]
- BERLEANT, A.: The Sensuous and the Sensual in Aesthetics. JAAC XXIII. 185–192. [A két fogalom különbözősége és azonossága, helyük az esztétikai tapasztalatban.]
- BIERER, K.: The Poet as Critic in Germany: Observations on Some Present-Day Critical Writings in Germany. CLS I. 231–46.
- BRÉE, G.—ZIMMERMAN, E.: Contemporary French Criticism. CLS I. 175–96.
- BROILES, R. DAVID: Frank Sibley's Aesthetic Concepts. JAAC XXIII. 219–25.
- BROWN, D.: The Present Condition of Soviet Criticism. CLS I. 165–73.
- BROWN, D.: A Postscript on Soviet Criticism. CLS I. 325–26. [Kiegészítés az előző cikkhez.]
- BROWN, M. E.: Croce's Early Aesthetics: 1894–1912. JAAC XXII. 29–41.
- BUKER, A.: The Baroque S-T-O-R-M: A Study in the Limits of the Culture-Epoch Theory. JAAC XXII. 303–313. [A barokk sajátosságairól, a „korszellem” fogalmáról.]
- CANO, J. L.: Note Sobre La Critica literaria en Espana. CLS I. 305–10.
- DE GENNARO, A. A.: Croce and De Sanctis. JAAC XXIII. 227–31.
- DEMATRE, A.: The Hungarian Shores of Criticism. CLS I. 311–323. [A szocialista realizmus-vitákról.]
- DOUGHERTY, J. P.: The Aesthetic and the Intellectual Analyses of Literature. JAAC XXII. 315–324. [Az esztétikai megértés mint az intellektuális megértés első fokozata.]
- DUCASSE, C. J.: Art and the Language of the Emotions. JAAC XXIII. 109–12. [Az érzelmek kifejezése és az alkotóművészet.]
- FERNANDEZ, J.: An Aesthetic of Mexican Art: Ancient and Modern. JAAC XXIII. 21–28. [A mexikói művészeti és esztétikai törekvések történeti áttekintése.]
- GALINSKY, H.: Literary Criticism in Literary History: A Comparative View of the „Uses of the Past” in Recent American and European Histories of American Literature. CLS I. 31–40. [Az irodalomtörténet és irodalmi kritika viszonya az amerikai irodalomtörténetekben.]
- GENDIN, S.: The Artist's Intentions. JAAC XXIII. 193–196.
- GOTSHALK, D. W.: On Dewey's Aesthetics. JAAC XXIII. 131–138.
- HARTMAN, G. H.: The Heroics of Realism. YR LIII. 26–35. [A mai regény, főként „formális” realizmusáról.]
- HASSAN, I.: Beyond a Theory of Literature: Intimations of Apocalypse? CLS I. 261–271. [A jelenkori amerikai irodalmi kritika helyzetéről.]
- HAUSMAN, C. R.: Intradition: An Interpretation of Aesthetic Understanding. JAAC XXII. 249–261. [Az esztétikai megértés fokozatairól.]

- HODIN, J. P.: Herbert Read — The Man and His Work. A Tribute on His Seventieth Birthday. JAAC XXIII. 169—172.
- HOFSTADTER, A.: Art and Spiritual Validity. JAAC XXII. 9—19. [Az esztétikai érték két jelentésének (value, validity) megnyilvánulása a forma különböző síkjain.]
- KLEPPNER, A. M.: Philosophy and the Literary Medium: The Existentialist Predicament. JAAC XXIII. 207—217.
- LANGBAUM, R.: The Function of Criticism Once More. YR LIV. 205—218. [A modern kritika fogalmáról, kritikai irányokról.]
- LEYBURN, E. D.: Comedy and Tragedy Transposed. YR LIII. 553—62. [A tragédia és vígjáték kölcsönös közeledéséről.]
- LORD, C.: Organic Unity Reconsidered. JAAC XXII. 263—268. [Az organikus egység fogalma és különbözősége a platóni egység elmélettől.]
- MARGOLIS, J.: Creativity, Expression, and Value Once Again. JAAC XXII. 21—23. [Megjegyzések Hofstadter: Art and Spiritual Validity c. tanulmányához.]
- MASLOW, V.: Georg Lukács and the Unconscious. JAAC XXII. 465—70.
- MONTANO, R.: Crocean Influence and Historicism in Italy. CLS I. 273—286. [Az olasz irodalmi kritikáról.]
- MUNRO, TH.: Recent Developments in Aesthetics in America. JAAC XXIII. 251—60.
- OSBORNE, H.: The Elucidation of Aesthetic Experience. JAAC XXIII. 145—151.
- READ, H.: High Noon and Darkest Night: Some Observations on Ortega y Gasset's Philosophy of Art. JAAC XXIII. 43—50.
- RICHMOND, H. M.: Tradition and the Lyric: An Historical Approach to Value. CLS I. 119—132.
- RIESER, M.: Thomas Munro's Position in American Aesthetics. JAAC XXIII. 13—20. [Munro mint az amerikai esztétikai törekvések szervezője és a naturalista esztétika képviselője.]
- RODWAY, A.: Crosscurrents in Contemporary English Criticism. CLS I. 207—15.
- RUDRAUF, L.: Perfection. JAAC XXIII. 123—130. [A művészi alkotás tökéletességének kérdéseiről.]
- SAYERS, R.: Contemporary Brazilian Criticism. CLS I. 287—304.
- SCHILLER, J.: An Alternative to „Aesthetics Disinterestedness”. JAAC XXII. 295—302. [A műalkotás megközelítésének problémájáról.]
- TATARKEWICZ, WL.: Two Philosophies and Classical Art. JAAC XXII. 3—8. [A pithagoraszai és szófilista filozófia hatása és megnyilvánulása a művészetben.]
- WAKE, C. H.: African Literary Criticism. CLS I. 197—205.
- WARNKE, F. J.: Sacred Play: Baroque Poetic Style. JAAC XXII. 455—464. [A „játék-elv” kifejeződése a barokk költészetben.]

AUSZTRIA

- BLOCH, E.: Über künstlerische und religiöse Wahrheit. Forum XI. 96—99.
- LEINFELLNER, E.: Literarische Formalismen. WZ X. 10. sz. 37—44.
- LUKÁCS, G.: Probleme der kulturellen Koexistenz. Forum XI. 181—184; 241—244.
- SCHAFF, A.: Sartre und Marx oder Moral und Politik. Forum XI. 135—139.

BULGÁRIA

- : Утвърждаващо и критично начало. LF 43. sz. [Vita a Bolgár Írószövetségben a szocialista realizmusról.]
- АВРАМОВ, Д.: Индивидуализмът в модерното изкуство. [Az individualizmus a modern művészetben.] LM 3. sz. 34—66.
- АНГЕЛОВ, В.: Изразяване — отразяване. [Kifejezés — tükrözés.] LM 6. sz. 60—72. [A tükrözés kettős arculatáról.]
- БОЖКОВ, СТ.: От височините на двадесетиле-

- тието. (Húsz év távlatából.) LM 4. sz. 3—17. [A bolgár irodalomtörténet és kritika fejlődése 1944—1964 között.]
- ГЕОРГИЕВ, Н.: С. Т. Колдридж като литературен теоретик и критик. [S. T. Coleridge mint irodalomteoretikus és kritikus.] LM 5. sz. 134—138.
- ГЕОРГИЕВ, Н.: Точните методи на естетиката в в историческа и съвременна оценка. [Az esztétika egzakt módszereinek történeti és mai megítélse.] LM 1. sz. 73—82.
- ДИМОВ, Г.: Димитър Благоев — борец срещу идеалистическо-формалистическата естетика и критика. [D. Blagoev harca az idealista-formalista esztétika és kritika ellen.] LM 3. sz. 67—79.
- ДОБРЕВ, Ч.: Аспекти от историята на българската драма. [A bolgár drámatörténet aspektusai.] LM 5. sz. 32—44.
- ДОБРЕВ, Ч.: Хуманизъм и литература. (Humanizmus és irodalom.) NV 11. sz. 62—76. [Kafka, Dürrenmatt, mai bolgár irodalom.]
- ЖИВКОВ, Т.: Литература изкуството — кръвно свързани с живота и борбите на народа. (Az irodalom és a művészet a legszorosabban összefügg a nép életével és harcaival.) SZ 3. sz. [Beszéd a Bolgár Írószövetség 50. éves fennállásának alkalmából.]
- ЗАРЕВ, П.: Мисли за народността в съвременната ни литература. NV 4. sz. 74—86. [A népi jelleg-osztályharcos jelleg; a népiség és a pártosság viszonya.]
- ИЛИЕВ, С.: Поэти поэтизатори. LM 5. sz. 3—31. [A költői indulat típusai.]
- КОЛЕВСКИ, В.: Съюзът на трудово-борческите писатели. (A munkás-harcos írók szövetsége.) SZ 8. sz. 148—101. [Bolgár írócsoport az 1930-as években.]
- КОЦЕВ, В.: Партия и въпросите на литература и изкуство. NV 8. sz. 50—60. [A pártirányítás mai formái az irodalom és a művészet területén.]
- КРЪСТЕВА, Ю.: Антироманът. LM 1. sz. 106—115. [A francia „dij regény”-ről.]
- ЛЕКОВ, Д.: Литературни влияния и национална самообитност. (Irodalmi hatások és nemzeti önállóság.) LM 2. sz. 122—130. [Az V. Szlavista Kongresszus előadásai alapján.]
- МАРКОВ, Г.: Диалектиката на характера и позицията на писателя. (A jellem dialektikája és az író álláspontja.) LF 47. sz.
- МАРКОВ, Г.: Мода и литература. SZ 6. sz. 3—20. [„Divatok” a bolgár irodalomban, 1905—1915 és 1960-as évek.]
- НЕДЯЛКОВ, ХР.: Изучаване на българската литература за двадесет години. (A bolgár irodalom tanulmányozása az elmúlt húsz évben.) EL 4. sz. 130—48.
- НИЧЕВ, Б.: По някои въпроси на реализма. LM 1. sz. 188—97. [A XIX. századi realizmus sajátos vonásai a szerb, a lengyel, a cseh, és a bolgár irodalomban.]
- НОНЕВ, Б.: Въпроси на преводната литература. LM 4. sz. 125—148. [A fordítási irodalom Bulgáriában. 1944—1964.]
- РЕШЕВ, АЛ.: По някои спорни въпроси от нашата литературна история. EL 2. sz. 53—67. [A kritikai realizmus korszaka a bolgár irodalomban és általában.]
- ПОПОВ, СТ.: За по-сериозно отношение към марксистко-ленинската теория, на отражението и нейното приложение в естетиката. FM 4. sz. 141—150. [Vitacikk az esztétikum természetéről.]
- СЛАВОВ, А.: Мястото на ритъма в стиховата реч. (A ritmus helye a verses beszédben.) LM 5. sz. 89—101.
- СТЕФАНОВ, В.: Конфликтът в съвременната драма. (A konfliktus a mai drámában.) LM 4. sz. 149—162.
- СТОЙКОВ, А.: Модернизмът и новаторство в изкуство. (Modernizmus és újítás a művészetben.) NV 7. sz. 62—78. [A modernizmus, a korszerűség és az újítás viszonya.]
- ЦЕНКОВ, В.: Две десетилетия социалистическа естетика в България. (A szocialista esztétika 20 éve Bulgáriában.) EL 4. sz. 79—92.

- ЦЕНКОВ, Б.: За книгата на Исак Паси: Трагичното (София, 1963). FM 3. sz. 139–147. [Paszi, I. „A tragikum” c. művéről.]
- ЧАКЪРОВ, Т.: Художествените представи. (A művészi fogalomról.) FM 2. sz. 174–180. [Kísérlet a fogalom meghatározására.]
- ЯНКОВ, Н.: Веран път към умовите и сърцата. LF 26. sz. [Beszámoló a nemzetközi gyermekirodalmi tanácskozásról, Prága, 1964. június.]

CSEHSZLOVÁKIA

- : Je umenie nemorálne? (Erkölcstelen a művészet?) KZ 9. sz. [J. Blažková egyik novellája kapcsán kialakult vita.]
- BRAHEC, J.: K problematice vývoje české poezie v letech třicátých. (A harmincas évek cseh költészetének fejlődési problémái.) ČL 19–30.
- ČEPAN, O.: K typologii literárných směrů. (Az irodalmi irányzatok tipológiája.) Litteraria 7. k. 116–131.
- ČERVENKA, M.: Významová výstavba literárního díla. (Az irodalmi mű értelmi felépítése.) ČL 120–131.
- CHVÁTÍK, K.V.: Estetika tvořivá a estetika v rozpacích. (Az alkotó esztétika és a tétova esztétika.) LN 7. sz. [A marxista esztétika és a modern művészetek.]
- DOLEŽEL, L.: Východiska teorie uměleckého stylu. (A művészi stílus elméletének kiindulópontja.) ČL 1–8. [Kibernetikai modellek és statisztikai módszerek alkalmazása a stílselemzésben.]
- ĐURIŠIN, D.: K teorii porovnavacieho skúmania literatúry. (Az irodalmak összehasonlító vizsgálatának elméletéhez.) SL 455–467.
- FISCHER, E.: K problému odcizení. (Az elidegenedésről.) FČ 561–567.
- GLOWINSKI, M.: Teoretické základy francouzského tzv. „nového románu”. (A francia „új regény” elméleti alapjai.) Estetika 313–321.
- GRYGAR, M.: Dialektika literárních směrů a druhů. (Az irodalmi irányzatok és műfajok dialektikája.) ČL 91–109.
- HORÁLEK, K.: Typologické a kontaktové vztahy. (Tipológiai és kontakt kapcsolatok.) Slavia 232–246.
- HRUŠOVSKÝ, I.: Avantgarde 38. KZ 43. sz. [A szlovák avantgarde-csoportok.]
- HRUŠOVSKÝ, I.: O takzvanom umeleckom poznaní. (Az ún. művészi megismerésről.) KZ 12. sz.
- JANKOVÍČ, M.: Umělecké literární dílo jako zpředmětnění estetického vztahu ke skutečnosti. (A szépirodalmi mű mint a valósághoz való esztétikai viszony tárgyasulása.) ČL 109–120.
- KAUTMAN, FR.: Problémy moderního románu. (A modern regény problémái.) Plamen 9. sz. 31–45.
- KOŽMÍN, ZD.: Styl a tvůrčí metoda. (Stílus és alkotó módszer.) Estetika 50–57.
- KRAUSOVÁ, N.: K teorii informace v literární vědě. (Az információelmélet az irodalomtudományban.) SL 3–14.
- KUBEŠ, M.: Hegelovo pojetí funkce symbolu a znaku v procesu poznání. (A szimbólum és a jel funkciója a megismerésben Hegelnél.) FČ 521–528.
- KUNDERA, M.: Veliká utopie moderního básnictví. (A modern költészet nagy utópiája.) LN 27. sz.
- LEVÝ, J.: Matematický a experimentální rozbor verse. (Matematikai és kísérletes verselemzés.) ČL 181–213.
- LEVÝ, J.: Předbežné poznámky k informační analýze verse. (Előzetes megjegyzések a vers információs elemzéséhez.) SL 15–37.
- LUKÁČS, G.: O literatuře a tvůrčím marxizmu. (Az irodalomról és az alkotó marxizmusról.) LN 3. sz.
- MAČEK, E.: Česká estetika 1958–1960. Estetika 360–373. [Bibliográfia.]
- MIKO, FR.: Aktuálnost výrazu v próze literárního realismu. (A kifejezés aktualitása a realista prózában.) Litteraria 7. k. 81–115.
- MOKREJŠ, A.: O „pravdivosti” v umění. (A művészeti „hitelességről.”) FČ 703–716.
- NOVÁK, L.: K souvztáhnostem moderního básnictví a malířství. (A modern költészet és festészet kölcsönviszonyáról.) ČL 46–51.
- ORMŠ, J.: Kubáního názory na román v listoch Pavlovi Dobšinskému. (Kubání nézetei a regényről P. Dobšinskéhoz írt leveleiben.) SL 49–60.

- PEKÁREK, V.: Ještě o socialistické avantgardě a jiných věcech. (Még egyszer a szocialista avantgarde-ről és más dolgokról.) LN 29. sz.
- PEKÁREK, V.: O avantgardě, tradici, novátorství a jiných věcech. (Az avantgarde-ről, a hagyományról, az újításról és más dolgokról.) LN 14. sz.
- PINZ, R.: K Nejedlého pojetí estetiky a revolučního umění ve dvacátých letech. (Nejedlý esztétika- és forradalmi művészet” fogalma a húszas években.) Estetika 322–330.
- POPOVIČ, A.: Teorie prekladu v slovenskom romantizme. (A szlovák romantika fordításelmélete.) Litteraria 7. sz. 132–175.
- RZOUNEK, V.: Stranickost a umění. (Pártosság és művészet.) NMysl 1341–1346.
- SCHWARTZ, TH.: Pojem realismu a západonemecká literatura. (A realizmus fogalma és a nyugatnémet irodalom.) KZ 11. sz.
- SGALLOVÁ, K.V.: Využití moderní techniky při rozboru verse. (A modern technika alkalmazása a verselemzésnél.) ČL 158–165.
- STROUSOVÁ, E.: K některým otázkám prózy dvacátých let. (A húszas évek prózájának néhány kérdéséhez.) ČL 8–17. [A cseh próza fejlődési tendenciái.]
- STROUSOVÁ, E.: Zpráva o diskusi. (Jelentés a vitáról.) ČL 145–154. [Az országos irodalomtörténet-konferenciáról. Lublice 1963. november 14–15.]
- SVITÁK, I.: Clověk a poezie. (Ember és költészet.) ČL 1313–1345.
- SUS, O.: Estetické antinomie české levé avantgardy. (A cseh baloldali avantgarde esztétikai antinomiái.) ČL 269–292.
- ŠABIK, V.: K vývoji literatury v NSR. (Az NSZK irodalmának fejlődéséről.) SP 1. sz. 57–64.
- ŠALINGOVÁ, M.: Prostředky a postupy humoru v próze stúrovského obdobia. (A humor eszközei és módszerei a Stúr-korszak prózájában.) Litteraria 7. k. 176–200.
- ŠEBESTOVÁ, A.: K poetike lyrizovanej prózy. (A lírai próza poetikájához.) Litteraria 7. k. 211–222. [Írányzat a szlovák prózában a két háború között.]
- ŠMATLAK, ST.: Úvod k úvodu nadrealizmu. (Bevezetés a szürrealizmus bevezetéséhez.) SP 9. sz. 18–21. [A szlovák szürrealizmusról.]
- ŠTRAUS, T.: Slovenská estetika 1958–1960. Estetika 374–375. [Bibliográfia.]
- TOMČEK, M.: Dve poznámky k štúdiu slovenského nadrealizmu. (Két megjegyzés a szlovák szürrealizmus tanulmányozásához.) SP 9. sz. 28–33.
- VÁROSS, M.: Realismus v umění. (A művészeti realizmusról.) NMysl 1002–1007. [A realizmus-elmélet kidolgozásának fontosságáról.]
- VLAŠIN, ST.: Metoda literární monografie. (Az irodalmi monográfia metodikája.) NMysl 1122–1126.
- VLAŠIN, ST.: Společenská funkce literatury. (Az irodalom társadalmi funkciója.) NMysl 1347–1353. [Az elköltelezettségéről.]
- VLEČEK, M.: Pokrok v teorii překladu. (Fejlődés a fordításelméletben.) NMysl 361–365. [A realista műfordításról.]
- VODÍČKA, F.: O modernosti v literatuře historicky. (A „modern” irodalom történeti szempontból.) Plamen 5. sz. 1–7. [Modern, modernizmus, korszerűség.]
- WOLLMAN, FR.: Další zpracování srovnávacích postupů. (Az összehasonlító módszerek további kidolgozása.) Slavia 204–231.
- WOLLMAN, SL.: Obecné a metodické problémy srovnávací literární vědy na V. Mezinárodním sjezdu slavistů. (Az összehasonlító irodalomtudomány problémái az V. Nemzetközi Szlavista Kongresszuson.) Slavia 390–409.
- WOLLMAN, SL.: Srovnávací studium žánrů na V. Mezinárodním sjezdu slavistů. (A műfajok összehasonlító tanulmányozása az V. Nemzetközi Szlavista Kongresszuson.) Slavia 596–613.
- ZÓLKIEWSKI, ST.: O integraci literárnovedných výskumov. (Az irodalomtudományi kutatások integrációjáról.) SL 383–406.

FRANCIAORSZÁG

- ALBÉRÉS, R.-M.: Michel Butor ou le roman „transcendental”. RP 3. 61–71. [Butornál a regény „transz.

centendialis", a tapasztalattól függetlenül létezővé válik.]

BANGE, P.: Fontane et le Naturalisme. *ÉtG* 2. 142–164. [Két kiadatlan Fontane kézirat F. irodalom-konceptiójáról.]

BONDY, F.: Culture et coexistence. *Pr* 4. 48–57. [Beszélgetés Hans Mayerrel a Nyugat s Kelet közötti kulturális közönségről, a Kafka-vita visszhangjáról.]

DAIX, P.: Entretien sur l'art actuel avec Michel Butor. *LFr* 1037. sz. [Butor saját művészi hitvallásáról és műveiről.]

DAIX, P.: Quand le „Times Literary Supplement” s'occupe de l'avant-garde. *LFr* 1047. sz. [A TLS hamis képet adott az avantgarde-ról.]

DESHAYES, J.: Le premier congrès international sur le siècle des lumières. *AESC* 5. 942–46. [Az 1963. júliusban a genfi Coppet kastélyban rendezett kongresszusról.]

DUFRENNE, M.: Critique littéraire et Phénoménologie. *RiPh* 2–3. 193–208.

EYOT, Y.: Recherches et réflexions sur l'esthétique. *NCR* 156–157. sz. 18–43. [Az esztétikai érzék kifejlődésének és kialakulásának feltételei.]

GARAUDY, R.: Ernst Fischer et le débat sur l'esthétique marxiste. *LFr* 1039. sz. [F. munkássága, esztétikai kutatásai.]

GARAUDY, R.: Réflexion sur le réalisme et sur ses rivages. *LFr* 1014. sz. [Válasz az „Partitlan realizmus” c. művét ért bírálatokra.]

GÉRARD, A.: Sur la crise de croissance de la littérature comparée. *RLV* 6. 533–43. [Az összehasonlító irodalom több évtizedes válsága a koncepció kettős-ségének az eredménye.]

GISSELBRECHT, A.: Questions posées. *NCR* 176–57. sz. 1–17. [Az „Esthétique et Littérature” című kötet előszava.]

GISSELBRECHT, A.: Propositions pour une critique marxiste. *NCR* 153. sz. 39–53. [A Marxista Gondolat III. hetén elhangzott hozzászólás.]

LANOUX, A.: Tour d'ivoire et „caviar de têtes”. *LFr* 1013. sz. [Az irodalom funkciójáról, az írói elhivatottságról.]

JEAN, R.: Littérature concrète. *LFr* 1016. sz. [A konkrét irodalom – konkrét zene. – A XIX. sz. írói az olvasó képzetére, a mai írók az olvasó felfogóképességére apellálnak.]

JOFFROY, A.: Introduction à la „beat generation”. *TM* 12. 961–980. [A Beat generáció munkásságának elemzése.]

LE CLÉZIO, J.-M.: Entretiens sur l'art actuel. *LFr* 1040. sz. [Clézio számára a mai fejlődés kiindulópontja a szürrealizmus és a film.]

LEGRAND, J.: Problèmes théoriques et pratiques de la traduction. *Cr* 6. 516–534.

LOTHE, J.: De Russische literatuurwetenschap in de Sovjetunie in dit laatste decennium. *RLV* 1. 81–86. [Beszámoló az elmúlt tíz év eredményeiről.]

LUKÁCS, G.: Entretien avec Antonin Liehm. *NCR* 156–57. sz. 58–70. [Lukács nyilatkozata a művészet sajátos jellegéről, a szocialista realizmus helyzetéről, Aragon és Garaudy realizmus-konceptiójáról stb.]

MATTHEWS, J. H. – BARILLI, R. – DUBOIS, J.: Le nouveau roman à Pétrarque. *RLM* 1. 241–255. [A nem francia nyugati lapokban megjelent az „új regényre” vonatkozó cikkek válogatott bibliográfiája.]

MORAWSKI, ST.: L'esthétique marxiste en Pologne. *RE* 396–402. [A lengyel marxista esztétika harmadik, 1956-tal kezdődő időszakának témái, törekvései, művei.]

MORPURGO-TAGLIABU, G.: Expérience. *Art, Philosophie, RiPh* 209–228. [A művészet és filozófia viszonya.]

MUNRO, TH.: Développements récents de l'esthétique en Amérique. *ÉtPh* 395–410. [Az esztétika jelenlegi helyzete az USA-ban.]

PAGEAUX, D.-H.: IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée. *Fribourg*, 1964. *RLC* 656–664. [Beszámoló a kongresszus munkájáról.]

PEPPER, ST. C.: On the Relation of Philosophy to Art. *RiPh* 183–192. [A filozófia és a művészet viszonya.]

PEYRE, H.: Littérature et philosophie. *ÉtPh* 383–394. [A filozófia és irodalom kapcsolata az USA irodalmában.]

ROBERT, F.: Sur l'origine de la tragédie et la signification du tragique. *ÉCL* 2. 97–129.

ROSENBERG, H.: George Lukács et la troisième dimension. *TM* 917–929. [Lukács realizmus- és modernizmus-tételének bírálata „A kritikai realizmus mai jelentősége” c. műve alapján.]

SIMONDON: L'unité primitive de la fonction poétique. *RE* 337–349. [A filozófia és a költészet viszonyának alakulása.]

SURET-CANAL, J.: Réflexions sur la troisième Semaine de la Pensée marxiste. *NCR* 153. sz. 130–135.

TEYSSEDE, B.: Esthétique et sémantique. *Cr* 5. 438–462.

VERSCHORE, N.: Betrachtungen über den Möglichkeits-sinn in der deutschen Literatur der Gegenwart. *RLV* 5. 419–30.

WEISS, A.: L'esprit de la tragédie. *RE* 4. 371–387. [A műfaj történeti fejlődése, célja.]

De l'Humanisme au Baroque. *ÉtG* 4. sz. [Különszám: cikkek a német barokkról, a humanizmustól a korai barokkig.]

Entretien à Prague sur la notion de „décadence”. *NCR* 156–57. 71–84. [A Plamen c. csehszlovák lap szerkesztőségében a dekadencia fogalmáról feltették ki nézetüket: J.-P. Sartre, E. Fischer, E. Goldstücker, J. Hájek, A. Hoffmeister, M. Kundera, P. Pujman.]

Matérialisme philosophique et réalisme artistique. *Eu* 419–20. sz. 329–380. [A Marxista Gondolat Hete utolsó ülésének (1964. jan. 21.) anyaga. Abraham, P., Garaudy, R., Lapoujade, R., Milhau, J., Lanoux, A., Gisselbrecht, A. beszámoló és felszólalásai a műalkotás kettős természetéről, az elkötelezettségről a realizmusról, az esztétika és az ismeretelmélet viszonyáról, Lukács regényelméletéről, a dekadenciáról, a marxista és a normatív esztétikáról.]

Un nouveau roman? *RLM* 1. sz. [Különszám az „új regény”-ről, amelyben 12 tanulmány foglalkozik az „új regény” problémájával.]

JUGOSZLÁVIA

BANDIĆ, M. I.: Matoš i roman. (Matoš és a regény.) *Knj* 39. k. 455–495. [Nézetei a regényről.]

BEKER, M.: Engleski prilozi teoriji romana. (Angol adalékok a regény elméletéhez.) *UR* 15–29. [A regényelmélet angliai szakirodalmára, 1921–1961.]

BEKER, M.: Virginia Woolf kritičar svojih suvremenika. (V. Woolf mint kortársainak kritikusa.) *UR* 283–294. [Kritikai elveiről.]

BOGDANOVIĆ, M.: Pisci i kritičari. (Írók és kritikusok.) *Izraz* 15. k. 423–430. [Író és kritikus viszonyáról.]

BUNGE, H.: Socialna funkcija teatra. Primjer Brechta. (A színház társadalmi funkciója. Brecht példája.) *UR* 199–214.

DAMJANOVIĆ, M.: Uvod u savremenu estetiku. (Bevezetés a modern esztétikába.) *Knj* 39. k. 417–429. [A metodológia, a szép és a művészi problémája napjaink esztétikájában.]

DONAT, B.: Tzv. ruski formalizm. (Az ún. orosz formalizmus.) *Delo* 1233–1256. [Története, hatása, jelentősége.]

DJURIĆ, M.: O umetničkom stvaralaštvu i pesničkoj samosvesti. (A művészi alkotásról és a költői öntudatról.) *Delo* 352–365. [Történeti vázlat.]

EGERIĆ, M.: Djorđe Jovanović ili borilačka kritika. (D. J. vagy a harcos kritika.) *Izraz* 16. k. 401–414. [Kritikai elveiről.]

ESCARPIT, R.: Okviri književne istorije. (Az irodalomtörténet keretei.) *FP* 3–4. sz. 13–23. [Az irodalomtörténet szociológiai fogásáról.]

ÉTIEMBLE, R.: Treba li revidirati pojam Weltliteratur? (Revidálni kell-e a „Weltliteratur” fogalmat?) *FP* 3–4. sz. 1–14.

FOCHT, I.: „Stvar” i njena „slika”. (A „dolog” és „kép-mása.”) *Izraz* 15. k. 518–538. [Az elidegenedésről, a modern művészetek közös törekvéseiről.]

GLUŠČEVIĆ, Z.: Gete i muzička fenomen ili o teorijskim osnovama Geteove odbojnosti prema romantici. (Goethe és a zenel jelenség avagy a romantika elutasításának elméleti alapjai Goethénél.) *Izraz* 16. k. 118–144.

GLUŠČEVIĆ, Z.: „Konačno” i „beskonačno” kod roman-

- tičara. (A „véges” és a „végtelen” a romantikusoknál.) Izraz 15. k. 4–19. [Angol és német romantika.]
- GLUŠČEVIĆ, Z.: Metodološki pristup Geteovom delu ili priroda i teorija prirode kao estetička inspiracija. (A goethei életmű metodológiai megközelítése avagy a természet és a természetbölcsélet mint esztétikai inspiráció.) Knj 39. k. 3–23.
- GLUŠČEVIĆ, Z.: Muzički element u strukturi romantičnog duha. (A zenei elem a romantikus szellem struktúrájában.) Izraz 15. k. 667–703. [Német romantika.]
- JEREMIĆ, DR. M.: Angažovanje pisca danas. (Az író elkötelezése ma.) S 20. k. 384–389.
- KAPIDŽIĆ, H.: Le surréalisme serbe dans rapports avec le surréalisme français. FP 3–4. sz. 187–201.
- KILIBARDA, KR.: O društvenom značaju i ugledu umjetnika. (A művész társadalmi jelentősége és tekintélye.) Delo 1611–1619.
- KIRIGIN, J.: Između Juga, Sjevera i Pariža. (Dél, Észak és Párizs között.) Delo 924–940. [W. Styron amerikai író az amerikai és a nyugat-európai regény mai problémáiról.]
- KIRIGIN, J.: Moderni roman. (A mai regény.) Delo 795–811. [J. Updike a modern regény problémáiról.]
- KRNJEVIĆ, V.: Humanistička osnova jugoslovenske književnosti. (A jugoszláv irodalom humanista alapjai.) Izraz 16. k. 113–117.
- KOLJEVIĆ, N.: Kritička načela I. A. Ričardsa. (I. A. Richards kritikái elvei.) Izraz 15. k. 400–414.
- LAZAREVIĆ, BR.: O kritici – povodom Škerlića. (A kritikaról Škerlić ürügyén.) S 19. k. 441–454. [J. Škerlić helye az európai kritika történetében.]
- MARKOVIĆ, Z. S.: Društveni i literarni aspekti pokreta socijalne književnosti. (A „társadalmi irodalom”-mozgalom társadalmi és irodalmi aspektusai.) KJ 2. sz. 19–33. [Az 1930-as évek jugoszláv irodalmi mozgalma.]
- MATVEJEVIĆ, PR.: Romansir Alen Rob-Grije i njegov mit. (A. Robba-Grillet és mitosza.) S 20. k. 488–496.
- MILANOVIĆ, BR.: Obrisi Ujevićeve kritičke misli. (T. Ujević kritikái nézetei.) Izraz 16. k. 455–463.
- MILOŠEVIĆ, N.: Pojam alibija u umetnosti. (Az alibi fogalma a művészetben.) Delo 86–116., 257–293.
- MOROZOVA, M. N.: O poredbnoj stilističkoj analizi. (Az összehasonlító stilsztikai elemzésről.) UR 47–54.
- NEDRELJKOVIĆ, DR.: Principi umetničke tipizacije u teoriji evropskih realista. (A művészi típusalkotás elvei az európai realisták elméletében.) FP 3–4. sz. 35–64.
- PALAVEŠTRA, PR.: Škerlićeva uloga u razvoju srpske kritike. (J. Škerlić szerepe a szerb kritika fejlődésében.) Izraz 16. k. 449–454.
- POPADIĆ, M.: Principi Coleridgeove poetike. (Coleridge poetikái elvei.) Izraz 15. k. 468–486.
- POPOVIĆ, SL.: Razmišljanja o književnom vremenu. (Elmélkedés az „irodalmi időről.”) Knj 39. k. 208–219. [Az időfaktor a szépirodalmi művek olvasásánál.]
- PROKOP, J.: Nadrealizam i poljska poezija. (Szürrealizmus és a lengyel költészet.) FP 3–4. sz. 119–125.
- RODWAY, A.: Crosscurrents in contemporary english criticism. FP 1–2. sz. 271–280.
- [RODWAY] RODVEJ, A.: Modernizam u romanu. (Modernizmus a regényben.) Izraz 15. k. 710–719. [Koraszérűség az angol regényben.]
- SEZNEC, J.: O književnoj tradiciji: zapadnjačko gledište. (Az irodalmi hagyományról: nyugatias nézőpontból.) FP 3–4. sz. 25–33.
- ŠKREB, ZD.: Doktrina o dvjema stvarnostima u nauci o književnosti. (A „kettős valóság”-elmélete az irodalomtudományban.) UR 5–14.
- ŠKREB, ZD.: O vrijednom sudu u književnosti. (Az irodalmi értékítéletről.) UR 143–148.
- SOLAR, M.: O smislu interpretacije. (Az interpretáció értelméről.) UR 111–119.
- SPASIĆ, A. I.: Književni pogledi T. S. Eliota. (T. S. Eliot irodalmi nézetei.) S 20. k. 268–278.
- TRIFKOVIĆ, R.: Šta je to naigon savremenosti? (Mi is az „a kor kényszere”?) Izraz 15. k. 595–600.
- VUČENOVIĆ, D.: Od optimističkog do pesimističkog doživljavanja života u delima srpskih realista. (Az optimista életérzéstől a pesszimistáig a szerb realisták műveiben.) KJ 1. sz. 19–32.
- VUČKOVIĆ, R.: Kritičarski lik Dimitrije Mitrovića. (D. Mitrović kritikusai arcúlat.) Izraz 16. k. 426–438.
- VUKADINOVIĆ, PR.: Dijalektika i lepota. (Dialektika és szépség.) S 19. k. 178–185. [L. Kostić esztétikájáról.]
- ZORIĆ, P.: Život ili umetnost. (Élet vagy művészet.) S 20. k. 159–161. [A művészet társadalmi funkciójának megítélése a mai jugoszláv esztétikában.]
- ŽIVKOVIĆ, D.: Škerlićeva podela nove srpske književnosti na periode. (Az újabb szerb irodalom periodizációja Škerlićnél.) KJ 3. sz. 34–42.

LENGYELORSZÁG

- ADLER, E.: Z źródeł Burzy a Naporu. (A Sturm und Drang forrásairól.) KN 133–149. [Herder és a Sturm und Drang filozófiai forrása.] [Német res.]
- BRODZKA, A.: Realizm otwarty; poszukiwanie i wybór. (Nyílt realizmus: útkeresés és választás.) PL 469–499. [A realizmus-koncepció a XX. sz.-ban mint a kulturális koncepció szerves része.]
- BRODZKA, A.: O pojęciu realizmu w powieściach XIX i XX wieku. (A realizmus fogalom a XIX. és a XX. századi regényben.) PL 357–383.
- BUJNICKI, T.–STĘPIEN, M.: Rozwój pojęcia „literatura proletariacka” w krytyce dwudziestolecia międzywojennego. KH 31–77. [A „proletárirodalom” fogalmának alakulása a lengyel kritikában az 1918–1939. években.]
- CIENIAWA, ST.: O związkach zależności między postawą psychiczną i prześwieceniem estetycznym. (A pszichikai attitűd és az esztétikai élmény kölcsönhatása.) StudEst 61–80. [Orosz és angol rész.]
- CIEŚLIKOWSKA, T.–CIEŚLIKOWSKI, S.: The Novel as an Author-Narrator-Character Pattern. ZRL 11. sz. 62–71.
- DANEK, W.: O małżeństwu powieści z historią. RLIT 1. sz. 1–18. [A történelmi regény-műfaj fejlődése.]
- DZIECHCINSKA, H.: Z zgańnien „literackości” jako kategorii historycznej. StudEst 183–196. [Az „irodalmi jelleg” mint történeti kategória.]
- GOŁASZEWSKA, M.: Zagadnienie rozumienia dzieła sztuki. (A műalkotás megértésének kérdése.) StudEst 41–58. [Orosz és angol rész.]
- GOMULKA, WL.: Przemówienie na XIV Zjeździe Związku literatów polskich w Lublinie. (Beszéd a Lengyel Írószövetség XIV. kongresszusán Lublinben.) ND 10. sz. 3–12.
- GRZESZCZAK, ST.: Rodowód społeczny i literacki polskich sowizratów. RLit 241–253. [A XVI–XVII. sz. lengyel vagabond-irodalom.]
- HORÁLEK, K.: Rodzaje literackie z punktu widzenia problematyki przekładowej. (Az irodalmi műfajok a fordítási problémák szempontjából.) ZRL 11. sz. 5–12. [Német és orosz rész.]
- IWASZKIEWICZ, J.: Rola pisarzy. Kultura 40. sz. [Az írói felelősségről.]
- JANICKA, K.: Funkcje i zadania sztuki w teorii nadrealizmu. StudEst 199–212. [A művészet funkciója és feladata a szürrealista elméletben.] [Orosz és angol rész.]
- KIJOWSKI, A.: Granice literatury. Tw 8. sz. 94–103. [Az irodalom fogalmának alakulása, viszonya a többi humán tudományhoz.]
- KORTA, M.: Zur Aesthetik des modernen Romans bei Robert Musil. ZRL 11. sz. 41–61.
- KOLAKOWSKI, L.–MORAWSKI, L.: Dialog o sensowności uprawiania estetyki. (Párbeszéd az esztétika művelésének értelméről.) StudEst 3–13. [Orosz és angol rész.]
- KORZENIEWSKA, E.: Krytyka francuska o rozwoju powieści XX wieku. (A francia kritika a regény XX. századi fejlődéséről.) RLit 227–239.
- KRZEMIEN-OJAK, S.: Estetyka G. B. Vica. (G. B. Vico esztétikája.) StudEst 83–99. [Orosz és angol rész.]
- KWIATKOWSKI, J.: Przemiany krytyki. ZL 47. sz. [A kritika szerepe napjainkban.]
- LAM, A.: Idea rygoru. PH 5. sz. 25–49. [A lengyel avantgarde irányzatokról.]
- ŁASOTA, G.: Lewica, pacyfizm, literatura. Tw 1. sz. 56–62. [A háború és a béke kérdése a baloldali lengyel és világirodalomban.]

ACIÁ G. WL.: Realizm w imię czego? ZL 17. sz. [A realizmus fogalom elméleti tisztázásának fontosságáról.]

MATUSZEWSKI, R.: Ogólne tendencje rozwojowe w prozie dwudziestolecia. ND 7. sz. 296–301. [A lengyel próza fejlődési tendenciái, 1944–1964.]

MATUSZEWSKI, R.: O politycznej wymowie dzieła literackiego. ND 6. sz. 44–51. [A mai irodalom politikumáról.]

MATUSZEWSKI, R.: Refleksje o wyborze tradycji poetyckiej. (Na marginesie sesji IBL.) ND 1. sz. 101–106. [A két háború közötti lengyel költészet vitájához.]

MAY, D.: Zarys nowoczesnej angielskiej krytyki literackiej. ZRL 11. sz. 123–134. és 12. sz. 83–93. [Az angol kritika a XX. században.]

MARKIEWICZ, H.: Wczoraj i dziś nauki o literaturze polskiej. RLit 61–73. [A lengyel irodalomtudomány fejlődésrajza, 1945–1964.]

MENCWEL, A.: Próba socjologii powieści. KS 229–235. [L. Goldman regényszociológiájáról.]

MICHAŁSKI, H.: Doświadczenia literatury i doświadczenia krytyki. Kultura 39. sz. [A lengyel irodalom és irodalomkritika 20 éves fejlődéséről.]

MIEDZYRZECKI, A.: O świadomości współczesnego poety. KS 2. sz. 61–80. [A mai költők tudatának alakulásáról.]

MORAWSKA, L.: Le nom épithète dans la langue des symbolistes. KN 1. sz. 70–73.

MORAWSKI, K.: Quelques aspects de la tragédie historique moderne en France. I. ZRL 12. sz. 57–71.

OPACKI, I.: Die Gestalt und dramatisierende Funktion des Erzählers in der polnischen epischen Ballade. ZRL 11. sz. 72–105. [1819–1939 évek.]

PAWŁOWSKI, J.: Problemy metodologiczne estetycznej teorii Freuda. (A freudi esztétikai rendszer módszertani problémái.) StudEst 119–129. [Orosz és angol rés.]

PAZURA, ST.: Uwagi o strukturze myśli estetycznej Marksa. (Megjegyzések a marx esztétika szerkezetéhez.) StudEst 101–116. [Orosz és angol rés.]

PODGÓRSKI, W.: Oświeceniowa teoria bajki wzbogacona. PH 4. sz. 127–131. [A Felvilágosodás lengyel íróinak mese-elméletéről.]

PRZYBOS, J.: Sojusz pracy ze sztuką. Kultura 5. sz. [Az irodalom feladatai a szocialista társadalomban.]

ROSOŁOWICZ, J.: Théorie des fonctions de la forme. ZRL 12. sz. 73–81.

RZEUSKA, M.: Główne kierunki współczesnej krytyki literackiej w Anglii i a Stanach Zjednoczonych. (A mai irodalomkritika fő irányai Angliában és az USA-ban.) RKH 83–109.

SAWICKI, S.: René Wellek jako historyk wiedzy o literaturze. (R. Wellek mint az irodalomtudomány történetese.) RLit 281–286.

SCHLAUCH, M.: Realisme and Convention in Medieval Literature. KN 3–12.

SIATKOWSKI, ZB.: O mechanice poezji rewolucyjnej. RLit 133–160. [A forradalmi költészet nyelvi, érzelmi és szerkezeti sajátjairól.]

SIVERT, T.: Quelques problèmes du théâtre nationale populaire en Pologne. ZRL 11. sz. 109–119.

ŚLIWOWSKI, R.: Realizm socjalistyczny a awangarda. KS 2. sz. 207–217. [A szocialista realizmus és az avantgarde viszonyáról lezajlott szovjet viták összefoglalása.]

SOKOŁOWSKI, J.: Spór o barok. (Vita a barokról.) PH 6. sz. 15–34.

SOKORSKI, W.: Spór o metodę. Kultura 3. sz. [A szocialista realizmusról.]

STUTTERHEIM, C. F. P.: Prolegomena to a Theory of the Literary Genres. ZRL 11. sz. 5–24.

SUS, O.: Anfänge der semantischen Analyse in der tschechischen Poetik. (Josef Durdík und seine Theorie der dichterischen Sprache.) ZRL 12. sz. 42–56.

WILKOŃ, A.: Komunista jako bohater literacki 20-lecia. (A kommunista mint irodalmi hős.) ZL 24–26. és 28. sz. [1944–1964 évek lengyel irodalmában.]

WYKA, K.: O potrzebie historii literatury. (Az irodalomtörténet szükségességéről.) NP 3. sz. 28–43. [Az IBL fennállásának 15. évfordulójáról.]

ZIOMEK, J.: Powieść polityczna – powieść o polityce. PL 349–366. [A lengyel politikai regény jellemző vonásai.]

ZOLTAR, D.: Badania estetyczne na Węgrzech. StudEst 249–259. [Az esztétikai kutatások Magyarországon.]

ŻÓŁKIEWSKI, ST.: 15 lat Instytutu badań literackich. (Az IBL 15 éve.) NP 3. sz. 74–82.

ŻÓŁKIEWSKI, ST.: Polska proza powojenna. (A háború utáni lengyel próza.) PL 329–348.

ŻURAWSKI, M.: Kubizm w poezji francuskiej. I. (A francia kubista költészetéről.) PH 6. sz. 35–60.

NÉMET DEMOKRATIKUS KÖZTÁRSASÁG

II. Bitterfelder Konferenz und Literaturwissenschaft. WB 483–494.

CWOJDRAK, G.: Mit eingelegter Lanze. Zur Tradition der literarischen Streitschrift. NDL XII. 7. sz. 126–140.

GEERDTS, H. J.: Bemerkungen zur Gestaltung des Menschenbildes in der neuen sozialistischen Epik. WB 105–120.

KEISCH, H.: „Schwerer proletarischer Charakterspielen?“ Typologie gesellschaftliche Wahrheit in neuen Theaterstücken. NDL XII. 1. sz. 177–181.

LUBBERS, K.: Aufgaben und Möglichkeiten der Rezeptionsforschung. GRM XIV. 292–302.

MÜNCHOW, U.: Naturalismus und Proletariat. WB. 599–617.

PLAVIUS, H.: Realismus in Entwicklung. WB 265–285.

PLAVIUS, H.: Revision des Humanismus. NDL XII. 9. sz. 94–109.

SANDER, V.: Form und Groteske. GRM XIV. 303–311. [XX. századi szerzők képesen többet foglalkozik Gottfried Benn költészetével.]

SARTRE, J. P.: Über seine Stellung zur Literatur. SF XVI. 630–633. [Beszélgetés Sartre-ral.]

SIMONS, E.: Aufgaben der „Thesen zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur von den Anfängen der deutschen Arbeiterbewegung bis zur Gegenwart“. WB 56–76.

WERTHEIM, U.: Fabel und Episode in Dramatik und Epik. NDL XII. 7. sz. 87–107.

WÜNSCHE, G.: Lyrisches Subjekt und poetische Verallgemeinerung. NDL XII. 3. sz. 82–93.

NÉMET SZÖVETSÉGI KÖZTÁRSASÁG

BAUMGART, R.: Kleinbürgertum und Realismus. Überlegungen zu Romanen von Böll, Grass und Johnsons. DNR LXXV. 650–664.

EMRICH, W.: Kritisches und mytisch dirigiertes Bewusstsein. NDH 98. sz. 5–22.

GOLDMANN, L.: Dialektischer Materialismus und Literaturgeschichte. DNR LXXV. 214–229.

GRENZMANN, W.: Die moderne Dichtung und der Film. U XIX. 1265–1273.

HOYER, F. A.: Der Verindeutsche – Karikatur oder Wirklichkeit? DR XC. 1. sz. 16–21. [A szó jellege és szerepe a XIX. és XX. századi lírában.]

HUXLEY, A.: Literatur und Naturwissenschaft. DNR LXXV. 232–243.

KRÜGER, H.: Der Radioessay. Versuch einer Bestimmung. NDH 101. sz. 97–110.

LUCAS, R. S.: Hegel und die Abstraktion. Ein Beitrag zur Problematik der modernen Kunst. DVjs XXXVIII. 361–387.

LUKÁCS, G.: Sozialistischer Realismus heute. Kritische Auseinandersetzung mit der Stalinzeit. DNR LXXV. 401–418.

MEYER, H.: Grundlage der Literatursoziologie. StG XVII. 1. sz. 1–33.

PATZIG, G.: Was ist philosophische Methode? NDH 99. sz. 20–38. [A szabadság mint filozófiai módszer.]

OLASZORSZÁG

AMBROGIO, I.: Il „metodo formale“ nella teoria della letteratura. Contemporaneo 74. sz. 9–32. [Az orosz formalizmus irodalomelméleti jelentősége; a reá vonatkozó korabeli, ill. legújabb nyugati és szovjet irodalom ismertetése.]

BRADY, P.: Rocco and Neo-classicism. StFr 22. sz. 34–49. [A két stílusirány fogalmi meghatározása és alkalmazhatósága az irodalomban.]

GRILLANDI, M.: Majakovskij e i futuristi italiani. Let 69–71. sz. 108–114. [Az orosz és az olasz futurista mozgalom egybevetése.]

LIEHM, A. J.: Un'intervista con Georg Lukács. Contemporaneo 69. sz. 3–16. [Interjú Liehm cseh-szlovák újságíróval 1963 decemberében; a szocialista realizmus kérdései, Aragon „nyílt realizmusa”, Garaudy „partatlan realizmusa”, Joyce, Proust, Beckett és Sartre prágai beszéde a regény perspektíváiról, az irodalom és a művészetek szabadsága.]

LUKÁCS, G.: Solzenitzyn: „Una giornata di Ivan Denisovic”. B 257–274. [A konkrét elemzés kapcsán elméleti kérdések: a novella és a regény kapcsolata, a szocialista realizmus központi problémái és jelen feladatai stb.]

LUPORINI, C.: Le „radici” della vita morale. B 609–687. [Előadás 1964 májusában a Gramsci-Intézetben a kommunista morál kialakulásának gyökereiről.]

MADRIGNANI, C. A.: W. Binni „Poetica, critica e storia letteraria”. B 72–80. [Binni művének ismertetése, a kritikai visszhang összefoglalásával.]

MARCUSE, H.: Linguaggio e tecnologia. Contemporaneo 71–72. sz. 10–10. [A kisék felé halad a nyelv?]

MARTI, M.: Il mestiere del critico. LI 2. sz. 164–180. [A kritikus munka nehézségei, megállapításainak provokatorussága, viszonylagossága stb.]

MAZZUCCHETTI, L. J.: Primo ingresso dell'espressionismo letterario in Italia. RLMC 112–119. [A német expresszionista költészet behatolása az olasz irodalomba.]

OBERTELLO, A.: Shakespeare e l'Italia. LI 415–424. [Kettős téma: mit adott és mit jelentett Shakespeare-nek Itália és hogyan hatott Sh. Itáliában, ill. az olasz irodalomban.]

OLDRINI, G.: La genesi dello hegelmismo napoletano. B 425–451. [A nápolyi Hegel-iskola kialakulásának történeti körülményei.]

PUPPO, M.: „Tradizionalismo” e „individualismo” nella teoria della creazione poetica. LI 80–85. [A crocei értelmezés és a Menendez Pidal-féle felfogás.]

ROSSANDA, R.: Sull' „antitesi operaia”. Contemporaneo 73. sz. 3–8. [I. Calvino „L'antitesi operaia” c. cikke (Menabò = Gulliver) kapcsán: a nyugati munkáosztály helye a kultúrában és az irodalomban.]

SANGUINETTI, E.: Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia. LI 445–472. [A korai avantgarde, majd a „Gruppo 62” szövegeinek vizsgálata a mozgalom útjának, céljának és jövőjének felmérése szempontjából.]

SCARDIGLI, P.: Considerazioni sul linguaggio degli Espressionisti. RLMC 17–24. [A német expresszionisták nyelvének elemzése.]

SIMONE, FR.: Introduzione ad una storia della storiografia letteraria francese. StFr 24. sz. 442–456. [A francia irodalomtörténetírás történetének elveiről.]

TURCHI, M.: Storia delle poetiche e prospettiva della poesia nella critica di Walter Binni. Let 69–71. 76–90. [W. Binni kritikusai és irodalomelméleti munkásságának áttekintése és elemzése.]

ZVETEREMICH, P.: Cibernetica e critica letteraria. EuLet 28. sz. 27–39. [Beszámoló a szovjet irodalomtörténetes évek óta tartó vitáiról, a kibernetika, a strukturáliszmus, valamint a szemantika irodalomtudományi alkalmazásáról, illetve elutasításáról.]

ROMÁNIA

ALEXANDRESCU, S.: Sentimentul timpului în lirica noastră contemporană. (Az idő érzése mai líráinkban.) VR 9. sz. 109–121. [Az idő, az idő haladása, az elmúlás mint téma a mai román lírában.]

BRATT, H.: Ideea poetică și poezia ideilor. — Despre reflexivitate și rigoare în lirică. (A költői eszme és az eszmék költészete. A lírai reflexivitásról és mélységről.) VR 3. sz. 120–140. [A meditatív intellektuális költészetről, az egyedüllet és az örök témák lírizmusáról.]

BRATU, H.: Kafka și critica marxistă. (Kafka és a marxista kritika.) VR 6. sz. 104–132. [Az elidege-

nedés, a külső és belső világ problémája, a kapitalizmus ellentmondásai karkai ábrázolásának marxista kritikája.]

CIOPRAGA, C.: Fundamentarea științifică a istoriei literaturii. (Az irodalomtörténet tudományos megalapozása.) VR 8. sz. 202–214. [Az irodalomtörténet mint tudományág kialakulásának, alapjainak története. A különböző irodalomtörténeti és esztétika irányok rövid áttekintése, különös tekintettel a román fejlődésre.]

COSTEA, D.: Concepția despre lume și viziunea poetică. (Világfelfogás és költői látásmód.) IL 1. sz. 43–49. [A világ lírai tükrözéséről, metaforizmus- vagy antimetaforizmusról stb. szóló viták a mai román költészetben.]

FAÇON, N.: Noțiunea de „realism” în critica italiană (de la romantici la veriști). (A „realizmus” fogalma az olasz kritikában a romantikusoktól a veristákig.) RFRG 1963. 1. sz. 83–106. [A verizmus kialakulásának előzményei Manzoniól De Sanctison át Vergáig és helye a kritikai realizmus és a francia naturalizmus mellett.]

IOSIFESCU, S.: Între tradiție și inovație. (Hagyomány és újítás között.) VR 6. sz. 89–103. [A tradicionalizmus és a modernizmus kölcsönhatása, harca a mai nyugati irodalomban, a stilizálás, a szubjektív és objektív viszonya, a hozzáférhetőség igénye.]

NOVICOV, M.: Estetica romanului. (A regény esztétikája.) RITL 1. sz. 51–74. [A regény specifikus sajátosságainak (terjedelem, lélektani motíválás, teljesség, típusalkotás, eszmeköny, történetiség stb.) elemzése.]

PETROVRANU, M.: Mesajul umanist al poeziei contemporane. (A mai költészet humanista küldetése.) VR 8. sz. 172–186. [A mai román költészet témái.]

PULBERE, I.: Problema definiției romantismului și a raporturilor sale cu preromantismul. (A romantika meghatározásának problémája és kapcsolatai a preromantikával.) SUBB 2. sz. 81–94. [A romantika kialakulásának körülményei a nyugati irodalomban.]

STREINU, VL.: Din problemele verficăției. (A verselés problémáiból.) RITL 1. sz. 75–87. [A szabadvers eredete és előzményei.]

WALD, H.: Metaforă și concept. (Metafora és fogalom.) VR 9. 136–143. [A metafora és fogalom szerepe a költői stílus kialakításában.]

— —: Искусство героической эпохи. [A szovjet irodalomkritika és esztétika mai helyzetéről.]

АНИКСТ, А.: Великий поэт-драматург. ND Filol 1. sz. [3–12. Shakespeare.]

АНИКСТ, А.: О „системе” Шекспира. К 400-летию со дня его рождения. NM 4. sz. 233–242.

АПРЕСЯН, Г.: Против националистических концепций истории духовной культуры. ND Filoz 1. sz. 49–56.

АСМУС, В.: Целное пособие по истории эстетики. VL 1. sz. 167–171. [Recenzió az История эстетики I. kötetéről.]

БАСКИН, М.: Бессилие врагов социалистического реализма. LR 21. [A mai nyugat-európai irodalmi áramlatokról.]

БАРТОШЕВИЧ, А.: Мир шекспировских комедий. ND Filol 1. sz. 70–83.

БЕРКОВ, П.: Очерк развития русской литературоведческой терминологии до начала XIX века. IAN 3. sz. 238–247.

БИЛИНКИС, Я.: Картины жизни и история. VL 5. sz. 101–125. [Az irodalmi alkotás poétikájának társadalmi-történeti tartalmáról.]

БОГОЛЕПОВ, Г.: Проблема трагедийного конфликта в киноискусстве. ND Filoz 5. sz. 89–94.

ВИНОГРАДОВ, Б.: Некоторые научные итоги софийского съезда славистов. VAN 2. sz. 84–94.

ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ, И.: Барокко, классицизм, романтизм (литературные теории Италии XVII–XIX веков. VL 7. sz. 104–126.

ГОРАНОВ, КРЬСТЮ: Заметки о проблеме прогресса в искусстве. VF 7. sz. 90–100.

SZOVJETUNIO

- ДАВЫДОВ, Ю.: Царь Эдип, Платон и Аристотель. (Античная трагедия как эстетический феномен). VI 1. sz. 150—177.
- ДЕНИСОВА, Л.: В. И. Ленин и Пролеткульт. VF 4. sz. 49—60. [A Proletkult esztétikája, az 1920-as évek formalista elméletei, Bogdanov esztétikája.]
- ДОЛЕЖАЛ, Л.: Вероятностный подход к теории художественного стиля. VJ 2. sz. 19—30.
- ДОРОШЕВИЧ, А.: Трагический герой и его антагонист в трагедиях Шекспира. ND Filol 1. sz. 95—107.
- ДРЕМОВ, А.: Действительность — идеал — идеализация. О 1. sz. 192—208. 2. sz. 190—207. [Az ideális irodalmi hősről.]
- ДРЕМОВ, А.: Объективное и субъективное в эстетическом. Neva 1. sz. 171—177.
- ЕЛИЗАРОВА, М.: Образ Гамлета и проблемы «гамлетизма» в русской литературе конца XIX века (80—90-е годы) ND Filol 1. sz. 46—57.
- ЕРМИЛОВ, В.: О русском социальном романе. («Воскресение» Л. Н. Толстого). О 4. sz. 193—216. 5. sz. 193—207.
- ЗАТОНСКИЙ, Д.: Кафка без ретуши. VI 5. sz. 65—110.
- ЗАТОНСКИЙ, Д.: Реализм и «алгебра» схематизма. LG 21. sz. [F. Kafka „realizmusa”.]
- ЗЕЛИНСКИЙ, К.: Что дают русской литературе народы СССР. LG 21—23. sz. [A SZU irodalmainak kölcsönhatásáról.]
- ЗИСЬ, А.: Искусство как форма общественного сознания. VF 7. sz. 141—151.
- ЗИСЬ, А.: Художественный образ. VF 1. sz. 145—158. [A művészi kép filozófiai lényegéről.]
- ИВАНИСЕНКО, В.: Поэтичне мышлення і стиль поезії. RL 1. sz. 9—29.
- ИВАНОВ, Ю.: О жанровом своеобразии современной поэмы (поэма и история). VLU 3. sz. 86—96.
- КАГАН, Л.: «Сон в летнюю ночь» и проблема прекрасного человеческого образа в ранних комедиях Шекспира. ND Filol 1. sz. 33—95.
- КАЛЕНИЧЕНКО, Н.: Течія, напрями, групи в українській літературі кінця XIX-початку XX ст. [Áramlatok, irányzatok és csoportok az ukrán irodalomban a XIX. sz. végén — a XX. sz. elején.] RL 1. sz. 69—89.
- КАМИНСКИЙ, В.: Проблема художественной правды в литературных оценках В. И. Ленина. Neva 4. sz. 159—167.
- КНИПОВИЧ, Е.: Франц Кафка. IL 1. sz. 195—205.
- КОГАН, Л.—ЛУКЪЯНИН, В.: Математика и эстетика. VF 8. sz. 96—106. [Szépirodalmi művek elemzése matematikai módszerekkel.]
- КРАВЦОВ, Н.: Вопросы сравнительно-исторического изучения славянских литератур. VMU 2. sz. 16—29. [A Szlavisták V. Kongresszusáról.]
- ЛОМИДЗЕ, Г.: Чудесный сплав. Об интернациональном и национальном в литературах народов СССР. DN 6. sz. 240—258.
- ЛОМИДЗЕ, Г.: Литература интернационального единства. К 6. sz. 83—94. [A szovjet népek irodalmi egységéről.]
- МАНН, Ю.: Учение Белинского о «пафосе». IAN 2. sz. 125—138.
- МАРТИНОВ, Ф.: О новом варианте символической теории искусства. ND Filosz 4. sz. 53—61. [Szemantika és szimbolizmus, Mme Langer elmélete.]
- МАЦА, И.: О структуре эстетики как науки. VF 12. sz. 66—75.
- МЕТЧЕНКО, А.: Гуманизм борца и созидателя. Образ современника в советской литературе. К 12. sz. 75—83.
- МИТИН, М.: Эстетика Гегеля и современность. VF 12. sz. 55—65.
- МИХАЙЛОВА, А.: Многообразие в искусстве социалистического реализма. К 7. sz. 86—97.
- МОТЫЛЕВА, Т.: Идеологический смысл споров о романе. VF 9. sz. 66—77.
- МОТЫЛЕВА, Т.: Из опыта современного романа. VI 7. sz. 127—152. [A XX. századi regény művészi sajátosságai.]
- НАПОЛОВА, Т.: Сознательное и «бессознательное» в художественном творчестве. (На материале художественной литературы). ND Filosz 1. sz. 77—87.
- НАРСКИЙ, И.: Понятия «нигилизма» и «ничто» в экзистенциализме М. Хайдеггера и антикоммунизма. ND Filosz 3. sz. 67—76.
- НИЕДРЕ, Я.: Мировоззрение и творческий метод писателя. DN 6. sz. 258—267.
- ПАРСАДАНОВ, Н.: О прогрессе в искусстве и его критериях. ND Filosz 3. sz. 49—57.
- ПІЛЬЧУК: Художне мислення і образ. [Művészi gondolkodásmód és művészi kép.] RL 1. sz. 98—106.
- ПРОТАСОВА, К.: Шекспир и Шиллер. (О традиции и новаторстве.) ND Filol 1. sz. 57—70.
- РЮРИКОВ, Ю.: Личность, искусство, наука. (Заметки о методологии эстетики.) VI 2. sz. 45—72. [Az esztétika vitás módszertani kérdései, az esztétika mint tudomány.]
- САМАРИН, П.: Шекспировская эпоха в английской поэзии XVI—XVII веков. ND Filol 1. sz. 28—33.
- СОВОЛЬ, К.: Фрейдизм как проявление общего кризиса буржуазной идеологии. ND Filosz 1. sz. 64—71.
- СУРКОВ, Е.: Китайские раскольники и искусство социалистического реализма. ZN 8. sz. 212—230.
- СУЧКОВ, Б.: Кафка, его судьба, его творчество. ZN 10. sz. 212—227. és 11. sz. 230—246.
- УСТИНОВ, В.: Эстетический идеал коммунизма и искусство. ZN 4. sz. 203—209.
- ФЕДОРОВ, А.: «Иосиф и его братья» — тетралогия Томаса Манна (К вопросу о методе и стиле романа). ND Filol 3. sz. 64—76.
- ФРИД, Я.: Литература кошмаров и ребусов. IL 4. sz. 219—230. [A nyugati avantgardizmusról.]
- ХРАПОВИЦКАЯ, Г.: О шекспировской традиции в драматургии Генрика Ибсена. ND Filol 1. sz. 107—118.
- ЦЫБЕНКО, Е.: Проблемы литературоведения на V международном съезде славистов. VMU 2. sz. 30—39.
- ШКЛОВСКИЙ, В.: Гамлет. LR 17. sz.
- ЩЕРБИНА, В.: В борьбе за реализм. Горький и проблемы советской литературы. Zv 1. sz. 196—206.
- ЩЕРБИНА, В.: Две концепции времени. ZN 6. sz. 221—234. [A történelmi távlatok tagadása a polgári irodalomtudományban.]
- ЩЕРБИНА, В.: Функции модернизма. VF 10. sz. 102—113. [Az antirealista harc Nyugaton, a fogalmak elmosódása, a francia új regény.] LG 31. sz.
- ЭЛЬСБЕРГ, Я.: Познание против хаоса. LG 31. [A modernizmus és a realizmus alapvető különbözősége.]
- ЯРЦЕВА, В.: Шекспир и историческая стилистика. ND Filol 1. sz. 33—46.
- ЯСТРЕБОВА, Н.: Категории эстетики в их отношении к идеалу. VI 11. sz. 127—140.
- Дискуссия об идеальном герое. [Vita az ideális hősről.]
- БОЧАРОВ, А.: Расцвет... посредством обеднения. LG 22. sz.
- ДРЕМОВ, А.: Устарела ли концепция героического характера? LG 50. sz.
- МАКАРОВ, А.: Роман и его герой. LG 38. és 39. sz.
- ЧАЛМАЕВ, В.: Зеленая ветвь жизни. LG 37.
- ФОМЕНКО, Л.: В жизнь, к герою! LG 54. sz.
- ШТУТ, С.: Любит — не любит... Еще об идеальном герое. LG 28. sz.
- От редакции. LG 54. sz.
- Дискуссия о романтизме. [Vita a romantikáról.] VI 9. sz. 111—146.
- ГУРЕВИЧ, А.: Жажда совершенства.
- КУЛЕШОВ, В.: Испытать различные подходы.
- МИКЕШИИ, А.: Не академическая проблема.
- ПОСПЕЛОВ, Г.: Может ли быть романтизм без романтики?
- СОКОЛОВ, А.: Главное внимание — методологии.
- ЦОЙ, Е.: Опираясь на живой опыт литературы. Vitaindító cikk:

СОКОЛОВ, А.: К спорам о романтизме. VL 1963. 7. sz.

Дискуссия «Литература и наука».

(„Irodalom és tudomány” — vita.) VL 8. sz. 80—131.

Наша анкета.

Содружество муз. VL 1. sz. 17—98. [A művészetek együttműködéséről.]

ВАРТАНОВ, А.: Время завершает спор. (О соотношении литературы и изобразительного искусства.) VL 3. sz. 98—126.

ГЕРАСИМОВ, У.: О границах между литературой и кино. VL 3. sz. 206—209.

ДМИТРИЕВА, Н.: Жизни навстречу. (Вчера, сегодня, завтра синтеза искусств.) VL 3. sz. 146—171.

КАМЯНОВ, В.: Содружество или конкуренция? (Литература — кино — критика). VL 3. sz. 126—146.

МЕЙЛАХ, Б.: Взаимодействие искусств и задачи

изучения художественного творчества. VL 3 sz. 3—17.

РУБИН, В.: Враги или друзья писателя? VL 3. sz. 195—206.

САРНОВ, Б.: Поэзия и кинематограф. Несколько сопоставлений. VL 3. sz. 171—195.

О чертах советской литературы последних лет. (Az utóbbi évek szovjet irodalmának jellegzetes vonásairól.)

КЕДРИНА, З.: В поисках главного. VL 4. sz. 32—49.

КУЗНЕЦОВ, Ф.: Наступление новой нравственности. VL 2. sz. 3—27.

МАРЧЕНКО, А.: Путешествия и возвращения. (Заметки о современной прозе). VL 5. sz. 18—39.

ПЕРЦОВСКИЙ, В.: Осмысление жизни. VL 2. sz. 27—45.

Tartalom

A szerkesztő bizottság előszava.....	301
KLANICZAY TIBOR:	
A nemzeti irodalom fogalmáról	303
J. C. BRANDT CORSTIUS:	
A kozmopolitizmus és a nacionalizmus hatása az össze- használt irodalomra a kezdetektől 1880-ig.....	310
HENRY H. H. REMAK:	
A nacionalizmus és a kozmopolitizmus hatása az össze- használt irodalomra 1880-tól a második világháború utáni időkig	320

SZEMLE

RENÉ WELLEK:	
A „klasszicizmus” — a terminus és a fogalom — az iro- dalomtörténetben.....	328
CARLO PELLEGRINI:	
Kozmopolitizmus és nemzeti érzés a Coppet-csoport néhány írójánál.....	346
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY:	
Nemzeti vagy nemzetközi szempontból szemlélte irodalmi jelenségek perspektíva-változása	350
ROBERT ESCARPIT:	
Az irodalomtörténet keretei	355
DRAGOLJUB NEDELJKOVIĆ:	
A nemzeti szellem koncepciója a XIX. századi orosz irodalomban	362
JÁN ŠTEVČEK:	
Az irodalom változásai.....	369
HOPP LAJOS:	
Eredetiség — utánzás a Törökországi Levelekben.....	375
N. I. POPA:	
A román romantika eredetisége	381
SÜPEK OTTÓ:	
Victor Hugo hatása a reformkori Magyarországon.....	389
RŮŽENA GREBENÍČKOVÁ:	
Sterne módszere a Dosztojevszkij előtti orosz regényben	394
NYIRŐ LAJOS:	
Egy irodalom nemzeti sajátossága a gyarmati uralom alatt	400
Az A.I.L.C. negyedik kongresszusa (<i>Vajda György Mihály</i>)	406

KÖNYVEK

Connaissance de l'étranger (<i>Köpeczi Béla</i>).....	411
Studi in onore di Carlo Pellegrini (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)...	412
Julian Krzyżanowski: Paralele, studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru (<i>Hopp Lajos</i>).....	414
Yearbook of Comparative and General Literature (<i>Vajda Gy. M.</i>)	415
Erwin Laaths: Geschichte der Weltliteratur (<i>M. P.</i>)...	416
Werner Krauss: Studien zur deutschen und französischen Aufklärung (<i>Hopp Lajos</i>)	417
Ernst Fischer: A romantika lényege (<i>Kovács Győző</i>)....	418
George Watson: The Literary Critics (<i>Hernádi Miklós</i>)	419
American Critical Essays — Twentieth Century (<i>Kretzoi Miklósné</i>)	420
B. B. Виноградов: Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика (<i>Sipos István</i>)	422
B. Кожин: Происхождение романа (<i>Benkő Ákos</i>)....	423
Б. В. Томашевский: Пушкин и Франция (<i>Fodor István</i>)	424
Richard Foster: The New Romantics — A Reappraisal of the New Criticism (<i>Szili József</i>)	427
Lawrence Marsden Price: Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500—1960 (<i>Vajda Gy. M.</i>)....	428
W. H. Bruford: Culture and Society in Classical Weimar 1775—1806. (<i>Vajda Gy. M.</i>)	430
Э. Г. Карху: Финляндская литература и Россия. 1850—1900 (<i>Voigt Vilmos</i>)	431
Russell A. Fraser: Shakespeare's Poetics in Relation to King Lear (<i>Véges Anikó</i>).....	433
M. M. Морозов: Статьи о Шекспире (<i>Ujhelyi Gabriella</i>)..	433
The Living Shakespeare (<i>Sarbu Aladár</i>).....	435
Dziedzictwo literackie powstania styczniowego (<i>Halina Cieslakowa</i>).....	435
Stefan Żółkiewski: O kulturze Polski Ludowej (<i>Bojtár Endre</i>)	437
Antal Sivirsky: Die ungarische Literatur der Gegenwart (<i>Vargha Kálmán</i>)	438
Csapláros István: Kraszewski és Magyarország (<i>Pályi András</i>)	439
Tibor Klaniczay, József Szauder, Miklós Szabolcsi: Histoire abrégée de la littérature hongroise (<i>Hopp Lajos</i>)	440
Wykaz listów autorów zachodnio- i południowiańskich w bibliotekach polskich (<i>Sziklay László</i>)	441
Bibliografie světové literárněvědné rusistiky za rok 1961 (<i>Sándor Judit</i>)	442

HÍREK	444
-------------	-----

BIBLIOGRÁFIA

Irodalomelméleti Repertórium 1964.....	447
--	-----

Содержание

От редакционной коллегии	301
<i>Тибор Кланьцаи</i> : О понятии «национальная литература»	303
<i>Й. К. Брандт Корсциус</i> : Влияние космополитизма и национализма на сравнительное литературоведение с его возникновения до 1880 года	310
<i>Генри Г. Г. Ремак</i> : Влияние космополитизма и национализма на сравнительное литературоведение с 1880 года до периода после второй мировой войны	320

ОБОЗРЕНИЕ

<i>Рене Узлек</i> : «Классицизм» — термин и понятие — в истории литературы	328
<i>Карло Пелегрини</i> : Космополитизм и национальные чувства у нескольких писателей группы Коппе	346
<i>Дьёрдь Михай Вайда</i> : Изменение перспективы литературных явлений, рассматриваемых с национальной или интернациональной точки зрения	350
<i>Робер Эскарпи</i> : Рамки истории литературы	355
<i>Драголюб Неделькович</i> : Концепция национального духа в русской литературе XIX века	362
<i>Ян Штевчек</i> : Изменения в литературе	369
<i>Лайош Хопп</i> : Оригинальность — подражание в «Письмах из Турции» Келемена Микеша	375
<i>Н. И. Попа</i> : Происхождение румынского романтизма	381
<i>Отто Шюпек</i> : Влияние Виктора Гюго в Венгрии эпохи реформ	389
<i>Ружена Гребениčkова</i> : „Стернианство” в русском романе до Достоевского	394
<i>Лайош Нирё</i> : Национальные особенности литературы, находящейся под колониальным игом	400
Четвертый конгресс А. И. С. (<i>Дьёрдь Михай Вайда</i>)	406
КНИГИ	411
СООБЩЕНИЯ	444
БИБЛИОГРАФИЯ	447

Sommaire

Préface du Comité de Rédaction.....	301
<i>Tibor Klaniczay</i> : Sur la notion de la littérature nationale	303
<i>J. C. Brandt Corstius</i> : L'influence du cosmopolitisme et du nationalisme sur la littérature comparée depuis les origines jusqu'à 1880	310
<i>Henry H. H. Remak</i> : L'influence du cosmopolitisme et du nationalisme sur la littérature comparée depuis 1880 jusqu'aux temps d'après la seconde guerre mondiale	320

REVUE

<i>René Wellek</i> : Le "classicisme" — le terme et la notion — dans l'histoire littéraire.....	328
<i>Carlo Pellegrini</i> : Cosmopolitisme et sentiment national dans quelques écrivains du Group de Coppet	346
<i>György Mihály Vajda</i> : Changement de perspective des phé- nomènes littéraires vus sous l'aspect national ou international	350
<i>Robert Escarpit</i> : Les cadres de l'histoire littéraire	355
<i>Dragoljub Nedeljković</i> : La conception de l'esprit national dans la littérature russe du XIX ^e siècle.....	362
<i>Ján Števíček</i> : Les changements de la littérature.	369
<i>Lajos Hopp</i> : Originalité — imitation dans les Lettres de Turquie de K. Mikes	375
<i>N. I. Popa</i> : Originalité du romantisme roumain.	381
<i>Ottó Süpek</i> : L'influence de Victor Hugo dans la Hongrie de l'ère des réformes	389
<i>Růžena Grebeníčková</i> : La méthode de Sterne dans le roman russe avant Dostoïevski.	394
<i>Lajos Nyíró</i> : Originalité d'une littérature pendant la domi- nation coloniale: la littérature du Viet-nam.....	400
Le IV ^e Congrès de l'A.I.L.C. (<i>György Mihály Vajda</i>)....	406
LIVRES	411
NOUVELLES	444
BIBLIOGRAPHIE	
Répertoire de théorie littéraire 1964.....	447

Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

KRITIKA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETE, A MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG ÉS A MAGYAR ÍRÓSZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

A Kritika kulturális fejlődésünk tisztázatlan és vitatott kérdéseire keres választ, s a korszerű tudományos világnézet elvi alapján elemzi a magyar és a világirodalom, az irodalomelmélet legjelentősebb és legidősebb problémáit. Ismer-teti a képzőművészetek és a zene világában zajló vitákat, valamint az irodalmi szempontból hasznosítható tudományos eredményeket. A tanulmányokat friss irodalmi és művészeti *kritikai*, *vita-* és *tájékoztató* rovatok egészítik ki.

✱

Felelős szerkesztő:

Diószegi András

✱

Megjelenik havonként

Előfizetési díj

Egy évre 84,— Ft, fél évre 42,— Ft

Példányonkénti eladási ára 8,— Ft



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései:

A szocialista országok irodalomtörténeti intézetvezetőinek konferenciája Budapesten

Javaslat egy kelet-európai irodalomtörténeti szintézis előkészítésére

A német irodalom Kelet és Nyugat között

A kelet-európai szocialista líra néhány kérdése

✱

Rolf Hochhuth és Ladislav Mňačko vitája
Mesterházi Lajos megjegyzéseivel

1965 | 4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felolós szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1965/4. XI. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

A kladvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111-010 MNB egyszámlaszám: 46, Csekkbefizetési számlaszám: 05-915-111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-612.

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRODÁNÁL Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky ut 76. és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám: egyéni 61.257,

közfürleti: 61.066, MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kladó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Dálok János

A kézirat nyomdába érkezett: 1965. XI. 4.

Példányszám: 1350

Terjedelem: 12,41 (A/5) fv

65.61542 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

A szocialista országok irodalomtörténeti intézetvezetőinek konferenciája Budapesten

(1965. május 12—13)

Az a konferencia, amely 1962-ben Budapesten többek között a kelet-európai irodalmak összehasonlító vizsgálatának lehetőségét és szükségességét vitatta meg¹, záróülésén egyhangúlag fogadta el az elnöklő Sőtér István két pontból álló határozati javaslatát. E folyóirat hasábjain már bemutattuk e javaslat lényegét: az összehasonlító kutatások fejlesztését az érdekelt akadémiák kutatóintézeteiben.

Az azóta eltelt három év alatt több olyan kiadvány jelent meg, amely a marxista összehasonlító irodalomtudomány fellendülését s a kelet-európai irodalmak közeledését bizonyítja a szocialista államokban. Erről tanúskodik az is, hogy az A. I. L. C. 1964-i, Fribourghban tartott kongresszusán számos szocialista állam képviselői részt vettek. Ebből az alkalomból a magyar összehasonlító irodalomtörténetírás legújabb eredményeiről külön kötet számolt be.²

Lassan - fokozatosan maguknak a nemzeti irodalmaknak a kutatása is szem előtt tartja a komplex összehasonlítás módszerének előnyeit: legutóbb pl. Ján Mišianiknak, a régi szlovák irodalom kutatójának antológiája, illetőleg ennek az antológiának a bevezetője tesz tanúságot arról, mennyire világosabban ismeri fel a nemzeti irodalom fejlődésének törvényszerűségeit az, aki nem emel saját irodalma és más irodalmak közé kínai falat, hanem állandóan tekintettel van a szomszédos kultúrák jelenségeire is.³ Csakis ezzel a módszerrel lehet felszámolni azt a mesterséges izolációt, amely főleg az egyes kisebb kelet-európai nemzetek és irodalomtörténetírásuk között a nacionalizmus korában kialakult. A kelet-európai irodalmak szintézisbe hozására ezért van nagy szükség.

Ugyanakkor egy pillanatra sem szabad megfeledkezni arról, hogy ezzel semmi esetre sem lehet újabb izoláció létrehozása a célunk. Igaz, hogy Kelet-Európa irodalmi között sok a speciális gazdasági-társadalmi viszonyok okozta fejlődésbeli hasonlóság; ennek a hangsúlyozásával viszont semmi esetre sem

¹ Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus V. Conférence de Littérature Comparée. Budapest, 26—29 octobre 1962. Bp., 1962. 534. — La littérature comparée en Europe Orientale. Conférence de Budapest, 26—29. octobre 1962. Rédigé par I. SÓTÉR et K. BOR, T. KLANICZAY, Gy. M. VAJDA. Bp., 1963. Akadémiai Kiadó 534. — SZIKLAY LÁSZLÓ: Összehasonlító Irodalomtudományi Konferencia Budapesten. Magyar Tudomány, 1963. 1. sz. 53—57. — V. (AJDA) Gy. M.: Összehasonlító Irodalomtudományi Konferencia. ItK, 1962. 5. 688—689. — SZIKLAY LÁSZLÓ: Az Acta Litteraria száma a budapesti Összehasonlító Irodalomtudományi Konferenciáról. Helikon, 1964. 2—3. 271—275.

² Littérature Hongroise — Littérature Européenne. Bp., 1964. Akadémiai Kiadó, 647.

³ JÁN MIŠIANIK: Antológia staršej slovenskej literatúry (A régi szlovák irodalom antológiája). Bratislava, 1964. Vydavateľstvo SAV. 850.

szabad megfeleledkeznünk arról, hogy a szóban forgó irodalmak fejlődése mégis csak az egyetemes európai fejlődés szerves része.

Ha mindehhez hozzávesszük, hogy nálunk, Kelet-Európában egy-egy nemzet összehasonlító irodalomtörténetírásának gazdag hagyományai ellenére is éppen az egymáshoz való viszony sok kérdése megoldatlan, s hogy a nyugati és szovjet komparatiztika alapvető művei legkevésbé éppen a kelet-európai „kis” irodalmakról vesznek tudomást — akkor érezzük feladatunk bonyolultságát, súlyosságát s azt a nagy felelősséget, amely a megvalósítás útján reánk hárul.

A Magyar Tudományos Akadémia I. Osztálya és Irodalomtörténeti Intézete ezeket a szempontokat tartotta szem előtt, amikor az 1962-i konferencia határozatainak konkrét megvalósítása érdekében 1965. május 12—13-ára összehívta az európai szocialista államok irodalomtörténeti intézeteinek vezetői értekezletét. A következőkben beszámolunk e rendkívül tanulságos s a kelet-európai komparatiztika jelenlegi helyzetét és fejlettségi fokát híven tükröző kétnapos eszmecsereéről. Anélkül, hogy lefolyását és határozatait részletesebb kommentárral látnánk el, bemutatjuk az értekezletnek csak a lényeges kérdésekre redukált jegyzőkönyvét és határozatait. Azt reméljük, hogy ezzel még jobban felkeltjük a magyar irodalomtörténészek érdeklődését is a kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás problémái iránt s tovább juthatunk azon az úton, amely kultúránk e területén is a nacionalizmus felszámolásához vezet.

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete 1965. február 22-én körlevelet intézett az érdekelt szovjet, lengyel, NDK, csehszlovák, román és bolgár irodalomtörténeti intézetekhez, valamint a Filológiai Tudományok Délszláv Szövetségi Bizottságának vezetőségéhez, amelyben arra kérte őket, hogy a konferenciára küldjék el képviselőiket.

Külön körlevélben juttattuk el a konferencián megjelentekhez azt a javaslatot, amelyet az Intézet Összehasonlító Csoportjának munkatársai (Varjas Béla és Sziklay László) állítottak össze, s amellyel a kelet-európai összehasonlító irodalomtörténeti szintézis előmunkálatainak megindítását, illetőleg megvitatását akartuk elősegíteni. Ezt a javaslatot itt a jegyzőkönyv és a határozatok szövege után mutatjuk be.⁴

A vitáról készített jegyzőkönyv:

Ez a jegyzőkönyv nem reprodukálja, hanem csak összefoglalja a konferencia vitáit. Folyóiratunk terjedelmi lehetőségeihez mérten igyekszik hűen visszaadni mindazt, ami az eszmecsereben lényeges volt. E hűség érdekében követjük a konferencia lefolyásának kronológiai sorrendjét s az egyes vitapontok előtt közöljük a magyar javaslat szövegét.

⁴ A konferencia tanácskozásain a következők vettek részt: Vaszilij Grigorjevics Bazanov (Leningrád), Sztojko Boskov (Szófia), Vlagyimir Rogyionics Szeserbina (Moszkva), Alesandru Dimă (Iasi), Julius Dolanský (Praha), Wilhelm Girnus (Berlin), Karl-Heinz Hahn (Weimar), Illés László (Budapest), Radoslav Josimović (Belgrád), Miroslav Kačer (Praha), Efrem Szpirov Karanfilov (Szófia), Klaniczay Tibor (Budapest), Alfred Klein (Leipzig), Nyíró Lajos (Budapest), Anton Popović (Bratislava), Karol Rosenbaum (Bratislava), Sötér István (Budapest), Gerhard Steiner (Berlin), Szabolesi Miklós (Budapest), Sziklay László (Budapest), Hans-Günther Thalheim (Berlin), Vajda György Mihály (Budapest), Varjas Béla (Budapest), Robert Weimann (Berlin), Kazimierz Wyka (Warszawa), Mircea Zasciu (Cluj), Gerhard Ziegenggeist (Berlin), Maria Żmigrodzka (Warszawa).

1. nap de.

Sőtér István elnök, a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetének Igazgatója a megjelentek üdvözlése után méltatja a konferencia jelentőségét. Ez az első kapcsolatfölvétel a testvérintézetek együttműködésének megvalósítására, a problémafölvetések és a tervek koordinálására. Nyilvánvaló, hogy sok még a véleménykülönbség; ez a kerekasztal-konferencia éppen az őszinte vélemény-nyilvánításnak s egymás hathatósabb megismerésének szolgálatában áll.

1. sz. javaslat:

Szükséges, hogy az intézetvezetők konferenciája foglaljon állást és hozzon határozatot hasonló konferenciák rendszeres, évenkénti összehívásáról mint a szocialista országok irodalomtudományi intézetei között megvalósítandó szervezett, folyamatos együttműködés alapvető feltételéről. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának, illetve Irodalomtörténeti Intézetének a javaslata az, hogy a szocialista országok irodalomtudományi intézeteinek képviselői (lehetőleg vezető munkatársai, illetve igazgatói) minden esztendőben gyűljenek össze, hogy megvitathassák az együttműködés során következő feladatait, és hogy azokról elvi jellegű általános határozatokat hozzanak, szükség esetén gyakorlati jellegű, részleges hatókörű (két vagy több ország intézményei közötti) megállapodásokat kössenek.

A fentieket legegyszerűbben úgy lehet megvalósítani, ha minden esztendőben más ország akadémiaja, illetve intézete vállalja magára a konferencia előkészítését, megszervezését és gyakorlati lebonyolítását. Biztosítja a személyi és anyagi feltételeket. Ezért szükséges, hogy minden éppen üléselő konferencia valamelyik résztvevő intézmény önkéntes vállalkozása alapján jelölje ki a következő évben megrendezendő konferencia helyét és idejét, így az 1965-ben tartandó budapesti konferencia azt, hol lesz az 1966. évi intézetvezetői konferencia.

Az intézetvezetői konferenciának egyik állandó programpontjául javasoljuk, hogy a rendező intézmény számoljon be saját irodalomtudományi munkájáról, ennek megszervezéséről, eredményeiről és nehézségeiről, kiadványairól és terveiről, hogy az intézetek közötti tapasztalatcsere, a kölcsönös segítség és a kutatások egyes ágainak egybehangolása megtörténhessék. Ezzel kapcsolatban kívánatos volna, hogy a budapesti konferencia elhatározza az intézetek kiadványainak kölcsönös állandó cseréjét és az eddigi publikációk listájának kölcsönös megküldését.

A vita valamennyi résztvevője (*J. Dolanský, G. Thalheim, K. Wyka, V. R. Scserbina, W. Girnus, S. Boskov, R. Josimović és Klaniczay T.*) egyetértett a javaslattal, de úgy, hogy a rendszeres összejöveteleket ne minden évben, hanem két-, esetleg háromévenként tartsák. A felszólalók örömmel üdvözölték *K. Wyka* javaslatát, hogy a következő találkozó 1967 tavaszán legyen Varsóban.

2. sz. javaslat:

Az Intézetek hathatósabb együttműködése és a több szocialista országot érdeklő, illetve közös kutatási témák folyamatos publikálása céljából kívánatos egy nemzetközi folyóirat alapítása, mely elsősorban a kelet-európai irodalmak problémáival, ezen irodalmak érintkezésének és kölcsönhatásai-

nak történetével, valamint az irodalomtudomány elméleti és ideológiai kérdéseivel foglalkozzék.

A szocialista országok irodalomtudománya közötti állandó érintkezés biztosításán kívül a folyóirat megindítása fontos feltétele volna a kelet-európai irodalomtörténeti szintézis létrehozásának. Konkrét történeti és elméleti kutatásaival alkalmas volna ar. a, hogy igazolja a marxista irodalomtudomány módszerének erejét és képviselje a szocialista országok irodalomtudományának ideológiai álláspontját a burzsoá tudománnyal folytatott vitákban.

A folyóirat nemzetközi szerkesztőbizottságában helyet foglalnának az érdekelt országok képviselői, akik egyúttal a saját országukban folyó kutatások közül kiválasztanák a folyóirat számára megfelelő munkákat és biztosítanák ilyenek létrejöttét. A folyóirat effektív szerkesztését a konferencia, ill. a szerkesztőbizottság által kijelölendő szerkesztő, még inkább két különböző országbeli szerkesztő végezné, akik mellé megfelelő szerkesztőséget kell szervezni. A több nyelvű folyóirat orosz, angol, francia és német nyelven közölne cikkeket és tanulmányokat.

Ha az érdekelt országok intézetei, ill. akadémiai biztosítanak a folyóirat megfelelő példányszámának (országanként 200–300 példány) átvételét, az MTA vállalni tudja a folyóirat kiadását az 1966. év közepétől kezdve.

A vitában felszólalók kivétel nélkül elismerték a világnyelveken kiadott, közös folyóirat fontosságát. Többen foglalkoztak a magyar javaslat szerint átveendő példányszám kérdésével. Abban mindenki egyetértett, hogy a szerkesztőség Budapester alakuljon meg a társintézetek részvételével.

Élénk cszmezsere alakult ki a folyóirat tartalmáról és irányáról. *Hopp Lajos* elsősorban a kelet-európai komparatisztika szolgálatába kívánja állítani, de nem merev határokkal. Szerinte a javaslat további tanulmányozást igényel, de minden látszólagos nehézség ellenére reális tervről van szó. *W. Girnus* véleménye szerint a szocialista államok elvi-elméleti folyóiratát kellene megvalósítani, tehát az európaiakon kívül be kellene vonni az afro-ázsiai államokat is. Így a mai marxista, szocialista irodalomtudomány reprezentatív folyóirata lehetne, együttesen képviselhetné irodalomtudományunkat az egész világ előtt. *V. R. Scserbina* szerint a folyóirat létrehozása bonyolult probléma, elsősorban azért, mert sok olyan kérdéssel kell majd foglalkoznia, amely ma még kidolgozatlan. Ezért talán helyesebb lenne, ha megalapítását olyan közös évkönyvek vagy tanulmánykötetek előznék meg, amelyek feltárják e kérdéseket, és előkészítik a közös megoldást. *K. Rosenbaum* szerint a folyóirat nagymértékben elősegítené egymás jobb megismerését. Azt a formát kellene választani, amelyre a *Deutsche Literaturzeitung* adott jó példát, s három fokozaton át kellene eljutni a magas színvonalú elvi folyóiratig: 1. először bibliográfiák, majd 2. információk (recenziók) útján kellene számot adni egymás irodalmi terméséről, s csak a kellő megismerkedés után lehetne eljutni 3. a magasabb színvonalú tanulmányok közléséig. *H. G. Thalheim* és *M. Żmigrodzka* szerint az információs szolgálatnak, a szintézis előkészítésének és az elméleti kérdésekben való elmélyülésnek az egyensúlya a folyóirat létjogosultságának egyik legfontosabb előfeltétele. *Nyíró Lajos* *V. R. Scserbina* hozzászólására utalva arra mutatott rá, hogy éppen azért kell a folyóiratnak elméleti kérdésekkel foglalkoznia, mert sok ilyen probléma ma még tisztázva. A nemzeti irodalomtudományban felmerült elméleti kérdések nemzetközi megvitatása ennek a folyóiratnak a feladata volna. *R. Weimann* rámutatott, hogy a komparatisztika módszereinek és az irodalomelmélet kérdéseinek egy folyó-

iratban való tárgyalása jól megvalósítható, hiszen a két problémakört nem lehet elválasztani egymástól; a komparatistikának elméleti alapra van szüksége, viszont az elmélet konkrétumok nélkül tiszta spekuláció. *V. G. Buzanov* rámutatott a folyóirat bibliográfiai jellegének és információs szolgálatának fontosságára, s azt javasolta, hogy emellett elemezni kellene az irodalomtörténet és -elmélet legfontosabb kérdéseit, mindenütt a harcoss marxista álláspontot képviselve. — A hármas problémakör együttes megtartása mellett foglalt állást *Vajda Gy. M.*, kiemelve, hogy a gyakorlati kérdésekre adandó konkrét válasz hiánya megnehezíti a folyóirat létrehozását.

Zárószavában *Sőtér István* megállapítja, hogy nagyjából két koncepció alakult ki a vita folyamán; az egyik szerint a folyóiratnak információs jellegűnek kell lennie, a másik viszont módszertani-elméleti jellegű tanulmánygyűjteményt kíván. Ez utóbbi szempontjából helyesli *R. Weimann* álláspontját: az elméleti és történeti kérdések elválaszthatatlanok egymástól. Igen operatív szerkesztőbizottsággal, szerény keretek közt kell a munkát elkezdni.

3. sz. javaslat:

Mivel a szocialista országok irodalomtudományi intézeteinek egyik legfontosabb feladata a szocialista irodalom történetének kutatása és feltárása, halaszthatatlanul fontosnak tartjuk az idevágó levéltári és könyvtári állomány felmérését, mikrofilmzését, majd egymás kutatóinak rendelkezésére bocsátását. (Pl. a XIX. századvégi magyarországi német nyelvű sajtóban sok, a korai szocialista irodalomra jellemző munka található; a Szovjetunióban, mindenekelőtt a Gorkij Intézetben több kelet-európai ország emigráns íróinak működésére vonatkozó fontos adatok és kéziratok vannak.) Szükséges lenne ezért a szocialista irodalmat érintő kéziratok és kiadványok nemzetközi kataszterének elkészítése, valamint közös kiadványokban a nemzetközi proletárirodalom legfontosabb dokumentumainak közzététele. (Előrehaladott munkálatok folynak e területen a moszkvai Gorkij Intézetben, ebbe bekapcsolódtak eddig a lipcei DAdK-intézet munkatársai.)

A távolabbi jövőre javasoljuk egy közös tanulmánykötet létrehozását. A kötetben olyan tanulmányok is helyet foglalnának, amelyek az egyes országok szocialista irodalma történetének legfontosabb problémáival és kifejezetten nemzetközi vonatkozásaival foglalkoznának. A kötet a kelet-európai irodalomtörténeti szintézis idevágó részeinek, valamint végső fokon egy szocialista világirodalomtörténet megírásának alapja lenne.

Javasoljuk végül, hogy mindezeknek a kérdéseknek technikai megbeszélésére az illetékes intézeti osztályvezetők, archívumvezetők tartsanak szűkkörű nemzetközi megbeszélést, lehetőleg már 1965 őszén, de legkésőbb a következő intézetvezetői konferenciáig.

Valamennyi felszólaló helyesli a kezdeményezést, s hangsúlyozza, hogy az a szocialista irodalomtörténetírás közös problémáinak megoldása érdekében minél több figyelmet érdemel.

Többen foglalkoznak a levéltári vezetők értekezletének lehetőségével. *A. Klein* szerint először a közös munka módszertani-elméleti alapvetését kell elvégezni; a történeti feldolgozásnak megfelelő kronológia elkészítése az előfeltétele. Hasonló kronológia az 5. javaslatban szereplő szintézis előkészítő munkálatait is segítené. Javasolja, hogy az e kérdések megvitatására alkalmas összejövetel Lipcsében legyen, ahol — német viszonylatban — már megalapozták a munka előfeltételeit.

Mások a bibliográfiai anyagot tartalmazó kötet problematikájával foglalkoztak. *A. Klein* szerint e köteteknek nyers áttekintését kell adniok a szóban forgó levéltárak anyagáról; ezt kellene a résztvevő országok közös munkájával elvégezni. *K. H. Hahn* ezzel kapcsolatban beszámolt arról, hogy Weimarban ilyen irányú kollektív munkát indítottak el. *Szabolcsi M.* hangsúlyozta, hogy elsősorban a század első felében keletkezett szocialista irodalom dokumentumainak összegyűjtése fontos, mert kisugárzó hatásuk van a mai irodalomra is. A bibliográfiának a szocialista irodalmi programokat, manifestumokat és dokumentumokat is tartalmaznia kell.

4. sz. javaslat:

Irodalomtudományunk elméleti és általános kérdéseinek tisztázása céljára nagyon hasznosnak bizonyulna az irodalomelmélet kérdéseinek közös megvitatása. Célszerű lenne olyan közös értekezletet tartani, ahol az irodalom olyan általános kérdései szereplnének, amelyek valamennyi nemzet irodalmában felmerülnek. A következő témákat javasoljuk: a marxista irodalomtudomány módszertani-elméleti kérdései; az irodalom struktúrájának kérdései; a marxista irodalomtudomány stílusfelfogása. Az MTA Irodalomtörténeti Intézetében meghatározott tematikájú irodalomelméleti tanulmánykötetek készülnek. Így sor kerül olyan általános témák kidolgozására, mint: a nyelv funkciója az irodalomban, a műfajelmélet kérdései. Szeretnénk, ha más szocialista országok irodalomteoretikusai is részt vennének e kötetekben tanulmányaikkal.

A javaslattal minden felszólaló egyetért; a közös munkálatok tartalmával kapcsolatban merültek fel különböző szempontok. *W. Girnus* az irodalom-szociológia kérdésének közös feldolgozását hangsúlyozta; 1. megvannak-e az irodalmi mű genezise vizsgálatának előfeltételei?; 2. van-e az irodalomnak hatása a néptömegek öntudatának kialakítására? *Sőtér István* bejelenti, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Társadalomtudományi Intézetében is foglalkoznak vele. *J. Dolanský* szerint a közös munkálatok folyamán a komparatiztika elméleti kérdéseit is szem előtt kell tartani. *Nyíró Lajos* arról számolt be, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetében irodalomelméleti szintézis készül. Sikeres megvalósítása érdekében egész sor részletkérdést kellene a szocialista államok társintézeteinek segítségével tisztázni. Ennek a megvalósítására tanulmánykötetek létrehozásával kerülhet sor, amelyek közül az elsőnek az összeállítását javasolja. Vannak olyan alapfogalmak, amelyeknek a tartalma a marxista irodalomelmélet szempontjából még pontos meghatározásra vár; így pl. a „stílus”-é, a „műfaj”-é. A megoldást olyan nemzetközi értekezletek segíthetnék elő, ahol nemcsak megvitatni lehetne a felmerülő kérdéseket, hanem közelebb lehetne kerülni a megoldáshoz is. *V. R. Scserbina* a mesterségesen kitalált és a természetszerűen adódó vitás kérdések éles elválasztását javasolja, s az utóbbiak megvitatása mellett áll ki. Így pl. érdekes lenne az esztétikai kategóriák kölcsönhatását tisztázni. A *Nyíró L.* által javasolt értekezletek gondolatával ő is egyetért, de csak akkor, ha konkrét kérdések kerülnek terítékre. *R. Josimović* szerint főleg a modern irodalom elméleti alapjainak tisztázása fontos. *K. Wyka* arra utal, hogy éppen az elméleti alapfogalmak tisztázása terén már van némi együttműködés a lengyel és a szovjet, a lengyel és a csehszlovák, stb. kutatók közt főleg a stilisztikában és a nyelvtudományban.

Sőtér István a vita végén megállapítja, hogy az értekezlet résztvevői a közös munka szükségességével az elmélet területén is egyetértenek, s arra kéri a jelenlevőket, hogy küldjenek tanulmányokat a javasolt irodalomelméleti kötetbe. Végezetül felhívja a figyelmet a francia *R. Escarpit* készülő irodalomelméleti szótárára, amelynek munkájában a szocialista államok irodalomtörténészei is részt vesznek.

1. nap du.

6. sz. javaslat:

Javasoljuk, hogy a konferencia tárgyalja meg a szocialista országok kutatóinak rendszeres részvételét az Association Internationale de Littérature Comparée háromévenként tartott kongresszusain. E kongresszusok alkalmat adnak arra, hogy a marxista irodalomtudomány eredményeit széles nemzetközi nyilvánosság előtt mutassuk be és szembesítsük a polgári tudomány nézeteivel. Ugyanakkor alkalmat adnak arra is, hogy módszerünkkel hatást gyakoroljunk a nemzetközi összehasonlító irodalomtörténeti kutatás általános fejlődésére. Részben a hatás eredményének kell tekintenünk már most is azt a tényt, hogy az A. I. L. C. 1967-ben, Belgrádban tartandó kongresszusa az eddigi elméleti és terminológiai témák helyett valószínűleg történeti témát fog kitűzni legalább egyik tárgyköréül. Mivel a belgrádi kongresszus idejéig a kelet-európai szintézis munkái remélhetőleg jól haladnak előre és a kelet-európai irodalomtudományi folyóirat is létrejön, kézenfekvő az a javaslat, hogy a szocialista országok kutatói lépjenek fel a kongresszuson olyan témákkal, melyeket a kelet-európai irodalmak kölcsönös kapcsolatainak és kölcsönhatásainak, párhuzamos fejlődési jelenségeinek, valamint a kelet-európai és ázsiai, illetve a kelet-európai és nyugati irodalmak történeti összefüggéseinek köréből merítenek. Javasoljuk, hogy a belgrádi kongresszus központi témáinak közzététele után a szocialista országok akadémiái, illetve irodalomtudományi intézetei lépjenek érintkezésbe egymással arra nézve, milyen típusú témákkal szerepeljenek a szocialista országok kutatói. Konferenciánk bízza meg valamelyik résztvevő intézetet e koordináció megszervezésével.

Az elnöklő *R. Josimović* ismerteti a belgrádi összehasonlító irodalomtörténeti konferencia három fő témakörét: 1. A szóbeli költészet hatása az irodalomra; 2. A romantikus jelleg a világirodalomban; 3. Nagy költők mint az egyetemes költészet tolmácsolói.

A felszólalók mind egyetértettek abban, hogy a javaslat helyes. *R. Josimović* szerint fel lehetne vetni a kelet-európai irodalmak szerepének kérdését a világirodalomban.

A délutáni ülés tulajdonképpen tárgya Klaniczay Tibor beszámolója volt *A magyar irodalom története* c. kézikönyv munkálatairól. A konferencia résztvevői a beszámoló alatt, illetőleg után megtekintették a műnek már megjelent első három kötetét.

2. nap de.

5. sz. javaslat

Indítsa el a konferencia a kelet-európai irodalomtörténeti szintézis megírásának munkáját, amelyet az 1962-ben Budapesten tartott Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Konferencia elhatározott. E szintézis a kelet-

európai irodalmak fejlődésében megmutatkozó közös vonások, hasonló jelenségek, párhuzamosságok feltárására és bemutatására épül, a művelődési áramlatok jelentkezésére és elterjedésére Kelet-Európában, és figyelembe véve a nemzeti fejlődés különbségeit, afelé az integrálódás felé halad, mely ezeket az irodalmakat a XX. században, különösen a szocialista irodalom fejlődési szakaszában jellemzi. A szintézis létrehozásának — tudományos jelentőségén túl — több fontos funkcióját kívánjuk kiemelni. Először is közelebb vezetné különösen a kisebb kelet-európai népek kutatóit egymás irodalmának kölcsönös megismeréséhez és értékeléséhez, segítené megszüntetni a bizonyos fokig még ma is fennálló elszigetelődést, amely e népek irodalomtudományát főként a múltban jellemezte. Rávezténé a kutatókat arra, hogy a saját irodalmunkban nemzetinek tartott jelenségek igen sokszor éppúgy előfordulnak a szomszédos, általuk nem ismert irodalmakban is: tehát tágítaná a nemzeti irodalomtörténetírás sokszor még ma is szűk perspektíváját. A kelet-európai irodalomtörténeti szintézis létrehozása tovább növelné e terület kisebb nemzeti irodalmainak súlyát az egyetemes irodalomtörténetben, mert eddig nem ismert adatokat, tényeket, párhuzamokat tenne hozzáférhetővé.

Javasoljuk, hogy ezt a munkát előbb egy-két könnyebben hozzáférhető korszak nemzetközi feltárásával kezdjük meg. Erre nézve még külön, részletesebb javaslatot fogunk tenni, mely a munka megindításának módozataira is kiterjeszkedik.

Az elnöklő *Julius Dolanský Sőtér István* bevezető szavai után megállapítja, hogy e javaslattal igen fontos feladat került napirendre, amelynek a teljesítése még sok előkészítő munkát kíván. Éppen ezért meggondolandó: nem volna-e helyesebb először az egyes nemzeti irodalmak teljes történetét előkészíteni; hiszen ha egész Kelet-Európát felöleljük, az kb. 30 nemzeti irodalmat, ha csak a szocialista tábor országait vesszük figyelembe, az 21 nemzeti irodalmat jelent. Az egyes nemzeti irodalmak párhuzamos kötetait a négy világnyelven: oroszul, németül, franciául és angolul kellene megjelentetni. Egyébként a kelet-európai szintézis területén a szláv irodalmakkal kapcsolatban már vannak előmunkálatok, sőt, bizonyos tapasztalatok is; amíg Šafárik, Pypin-Spasowicz egyes irodalmakat soroltak fel egymás mellett, mások, mint pl. Brückner és Georgiev már szintézisre törekedtek, bár az összehasonlító módszert csak egyes korszakokon belül alkalmazták. A szláv irodalmak szintézisének utolsó kísérlete Frank Wollmanntól származik; ez valóban komparatista munka, amelynek megvannak a maga nagy előnyei, de nehézségei is: sok benne a hipotézis, amelyeket a szerző nem tud mindig tényekkel alátámasztani. A magyar kollégák figyelemre méltó javaslata alapos megvitatást igényel.

Sziklay László az egyes nemzeti irodalmak elmélyültebb vizsgálata szempontjából is szükségesnek tartja Kelet-Európa összehasonlító szintézisét. Egy-egy jelenség is plasztikusabban, előbben áll előttünk, ha ismerjük a megfelelőit a szomszéd kultúrákban. A magyar irodalomtörténetnek most elkészült szintézise bizonyítja legjobban ennek igazságát.

Varjas Béla hangsúlyozza, hogy a benyújtott javaslaton mind az alkalmazott módszer, mind pedig a részletek szempontjából szinte a végtelenségig lehet változtatásokat és kiegészítéseket eszközölni. Felfogása szerint viszont a részletkérdések megvitatása nem ennek a konferenciának a feladata. A tervezett köteteknek nem a teljes kelet-európai szintézis megvalósítása a célja. De vannak olyan korszakok és irodalmi irányzatok, amelyeknek az elemzésével lehet kezdeni ezt a munkát. Lehet, hogy egyesek számára a szintézis munká

latainak megindítása korainak tűnik; mégis hozzá kell fogni még akkor is, ha ma még minden kérdésre nem tudunk megnyugtató választ adni. Éppen a rendszeres összehasonlító vizsgálatok teszik majd lehetővé egész sor probléma megoldását. Az előmunkálatok eredményeit pedig a tervezett folyóirat közölhetné. A javasolt köteteknek tervszerűen felépített monográfiáknak kell lenniök, ezért az egyes szerzőknek a maguk fejezeteit, illetőleg e fejezeteknek a tematikáját az összes kelet-európai irodalom perspektívájából kell megírniok.

Sz. Boskov elvileg helyesli a szintézis létrehozását. Mindössze arra hívja fel a figyelmet, hogy a bolgár irodalom szempontjából a két tervezet mostani formájában nemigen jöhet számításba, mert ott a fejlődés üteme más. Ezért azt ajánlja, hogy az átfogó mű előkészítésekként ne általános kérdések, hanem néhány szűkebb probléma kerüljön napirendre, mint pl. a kelet-európai irodalmak romantikája, realizmusa, vagy irodalom és folklór viszonya. Itt több a közös probléma.

V. G. Bazanov érdekesnek minősíti a két magyar tervezetet. Szerinte a kelet-európai irodalmak problémáját a nemzetek és az államok történetének fényében kell megvizsgálni. Helytelen, ha az elvont tipológia túlságosan nagy helyet kap a történetiség rovására; a történeti-társadalmi fejlődést és a nemzeti specifikumot semmiféle tipológiának nem szabad háttérbe szorítania. A tervezet nem fordít elég nagy gondot az irodalom és a folklór viszonyára, pedig az orosz, a szláv és általában a kelet-európai irodalmakban a folklór tovább él, mint nyugaton. Jó volna, ha a szintézisben a kelet-európai, elsősorban a szláv reneszánsz nagyobb szerepet kapna. Az egyik legfontosabb kérdés: mivel járultak hozzá az egyes kelet-európai népek a világ kultúrájának és a világirodalomnak a fejlődéséhez: ezért fontos a romantika kora.

A. Popovič a *Slovanský přehled* (Szláv Szemle) c. prágai folyóirat legutóbbi vitájából indult ki, amely a szlávvisegről mint gyűjtőfogalomról szolt. Lehet-e ennek az ideológiai vitának az eredményeit alkalmazni a modern irodalomtudományban? A régebbi szerzőknek ezzel kapcsolatban két hagyományos témájuk volt: a szláv irodalmak hivatása és a szláv irodalmak egymás közti kapcsolata. A kérdés ilyen felvetése nem felel meg a tudomány mai állásának. Ha csak a szláv specifikumról beszélünk, a pánszlávizmusból mint ideológiából, egy feltételezett egységes szláv múltból indulunk ki; ez nem felel meg az irodalomtudomány mai szociológiai és tipológiai szemléletének. De ugyanígy elavult a magyar nacionalizmus egykori „Dunatáj” koncepciója is, amely — történetietlenül — a régi Magyarországgal mint egységgel operál olyan korszakokban is, amikor ez nem volt történeti valóság, s a többi nemzet irodalmát a magyar függvényének tekinti. Tehát: új megoldási módszerekhez kell folyamodni.

Maria Žmigrodzka azt hangsúlyozta, hogy eddig nem akadt olyan közös szempont, amelyet a kelet-európai irodalmakra egyaránt lehetett volna alkalmazni. Pedig kétségtelen, hogy vannak közös vonásaik mind a politikai, mind pedig a kulturális fejlődés szempontjából.

V. R. Scserbina szerint a szintézis aktuális, szükséges feladat, s ezért a magyar kezdeményezést nemcsak elvileg, hanem gyakorlatilag is támogatni kell. Ehhez szilárd módszertani alapokra van szükség. Pontosan meg kell határozni és el kell határolni a kelet-európai irodalmak fogalmát. Figyelembe kell venni, hogy Nyugat- és Kelet-Európa között nincs éles határ; viszont kétségtelen, hogy a kelet-európai irodalmaknak vannak közös vonásaik. A szintézis

elkészítése előtt feltétlenül alapos előmunkálatokra van szükség. Magának a szintézisnek egy fontos célja lehet: meghatározni a kelet-európai irodalmak helyét a világirodalomban. Viszont ugyanakkor, amikor az egységet hangsúlyozzuk, rá kell mutatni a különbségekre is, mert a felölelt kérdéskomplexum nemcsak egyezésekből, hanem ellentmondásokból is áll.

A. Dimă igen érdekesnek találja a tervezetet, s rámutat, hogy az utóbbi években a szocialista államok irodalmi kapcsolatainak sok figyelmet szenteltek; a románoknál pl. élénk az együttműködés a moszkvai Makszim Gorkij Intézettel és más szocialista államok irodalmi intézeteivel is. Ez elsősorban a bibliográfiai és módszertani információk szolgálatában áll. Mielőtt eljutnánk a szintézishez, annak alapvető koncepcióját kell megalkotni. Alaposan meg kell ismerni minden egyes szóban forgó nemzet irodalmát, meg kell ismerni az egyező s az eltérő vonásokat, azt, hogy megvan-e köztük a kellő összehasonlíthatási alap. Magukon az egyes nemzeti irodalmakon belül kell még elmélyültebb kutatásokat végezni a haladó és forradalmi vonások felkutatására; — a szintézisre csak ezeknek az előkészítő munkáknak az elvégzése után kerülhet sor.

Sőtér István szerint a felmerülő nehézségek ellenére sem kell lemondanunk a szintézis lehetőségéről. Olyan téma ez, amely a belgrádi komparatista kongresszuson is fontos szerepet játszhat. Hiszen az A. I. L. C. egyetemes irodalomtörténet összeállítását tervezzi, mégpedig nemcsak a nagy európai, hanem a dél- és észak-amerikai irodalmak történetét is. Ennek a megvalósítása érdekében javaslatunk a világ valamennyi szakemberével való együttműködést is elősegítheti. A kérdés lényege: képesek vagyunk-e megoldani a javasolt szintézist? Az eddigi felszólalások alapján két megoldás lehetséges: párhuzamosan megírni a nemzeti irodalmak történetét vagy komplex szintézist alkotni. Viszont semmi esetre sem szabad Kelet-Európára mint a szláv irodalmak összességére tekintenünk, mert ebben az esetben a magyar és a román irodalom azonnal kiesik. Ugyanígy elavult a „Dunatáj” koncepció is. Nem kétséges, hogy el kell vetni a régi nacionalista elméleteket. Ebből a szempontból Anton Popovič felszólalásának van igen nagy jelentősége. Tekintetbe kell venni a nagy nyugati irodalmak inspiráló szerepét is; e nélkül pl. a lengyel, a cseh, a magyar romantika megírásához hozzá sem lehet fogni; ugyanilyen fontos a kelet-európai irodalmak kölcsönhatásának problematikája is. Rendkívül jelentős feladat a parallelizmusok vizsgálata, nemcsak az azonnal felismerhető hasonlóságoké, hanem azé a jelenségé is, hogy pl. a lengyel, a szlovák, a magyar romantika azonos módon különbözik a némettől. Hasonló kérdések merülnek fel a kritikai realizmus korában is. Az orosz irodalom ebben a korszakban nyerte el világirodalmi rangját; fejlődése ekkor tér el lényeges módon a többi kelet-európai irodalom fejlődésétől. A folklórnak Kelet-Európában valóban igen fontos szerepe van; a szóban forgó irodalmaknak a nyugat-európaiakkal szemben speciális, egyéni ízt ad. Kelet-Európában a fejlődésnek csaknem mindenütt az az útja, hogy a „nagy” irodalom a folklór segítségével alakult ki. Ezért van a „nemzeti” jegynek olyan rendkívüli jelentősége.

K. Wyka szerint a tervezett pozitívumai mellett a probléma nehézségeit és bonyolult voltát is mérlegre kell tenni. A jelenlevő intézetek által képviselt irodalmak közül kettőnek: az oroszoknak és a németeknek van előkelő világirodalmi rangja; ezek azonban nemcsak Kelet-, hanem egész Európában fontos szerepet játszottak. Milyen befolyást gyakoroltak a többi fejlődésre? Másrészt kérdés: be lehet-e az orosz irodalmat a tervezetek szerzői által készített sémába szorítani? Ha csak a lengyel irodalomból indulunk ki, akkor máris megnőnek a

különbségek, s csökken a közös vonások száma. Mindez azt mutatja, hogy a probléma nem egyszerű, főleg a romantika korában nem, amikor az egyes kelet-európai nemzeteknél a polgári forradalom különböző formáival találkozunk. A „gyarmati vagy félgymati helyzet”, amelyről a tervezet a kelet-európai népek politikai fejlődésével kapcsolatban beszél, nem alkalmazható pl. a lengyel állapotokra; a lengyelségnek ekkor a hármass felosztás ellen kellett harcolnia. Mindezek alapján felmerül a kérdés: ki lehet-e dolgozni a tervezett szintézist anélkül, hogy jól ismernék a kérdéses irodalmakat? Erről ma még korai beszélni; előmunkálatokra van szükség, amelyekben annak a kérdésnek a megválaszolása kívánatos, hogy a fejlődés egyes korszakaiban vannak-e közös vagy eltérő vonások a kelet-európai irodalmak között? Ebből a szempontból a bemutatott tervezetekben vannak helyes észrevételek, de vannak olyan hiányok is, amelyeket föltétlenül pótolni kell. Ha a lengyel irodalom szémszögéből vizsgáljuk, akkor pl. az ún. „nemzeti ébredés korszakát” föltétlenül két alkorszakra kell osztani: a felvilágosodás és a romantika korszakára. Mindezek előrebocsátása után K. Wyka a következőket javasolja: 1. A tervezet második részéből két külön kötet készüljön: az elsőben a felvilágosodás, a másodikban a romantika korszakát dolgozzák ki. Ennek az utóbbinak a gondozását a Lengyel Tudományos Akadémia Irodalomkutató Intézete szívesen vállalja, s tervének megvitatását előkészíti az 1967. évben Varsóban sorra kerülő intézetvezetői konferenciára; 2. Külön ankétot kellene megbeszélni a felmerülő problémákat, nemcsak azokat, amelyek kiviláglanak a bemutatott tervezetből is, hanem azokat is, amelyek még ezeken kívül adódnak; 3. az egyes érdekelt intézetek készítsék el a három kötetrel kapcsolatban a maguk egyéni tervezetét, amely a magyar tervezeteket kiegészítheti, illetőleg módosíthatja; 4. ha a „nemzeti ébredés korszakának” két külön kötetre (felvilágosodásra és romantikára) való felosztását az értekezlet elfogadja, a munkatársak közösen vonják le munkájuk tanulságait, s a két kötet végén összegezzék a kettős korszak közös vonásait.

Sőtér István hangsúlyozza, hogy a tervezet nem a népi demokráciák vagy a szocialista államok irodalmi múltjának, hanem a kelet-európai fejlődésnek a szintézisére törekszik; ezért a német irodalom nem tartozik ide.

G. Ziegegeist utal arra, hogy az utóbbi években a Német Demokratikus Köztársaságban nagy erőfeszítéseket tettek a kelet-európai irodalmak megismerésére. E munkálatok tapasztalatai alapján hangsúlyozza a tervezett szintézis fontosságát politikai szempontból is, hiszen pl. Nyugat-Németországban e terület irodalmairól még mindig sok téves nézet uralkodik. De fontos a tervezet abból a szempontból is, hogy a szocialista országok irodalomtudósai így juthatnak közelebb egymáshoz. A munkának lesznek nehézségei; így pl. nem hanyagolhatók el az egyes kelet-európai irodalmak fejlődésének különbségei sem; de nagy súlyt kell vetni a tipológiai egyezésekre is, pl. a romantika korszakában. Sokoldalú, bonyolult, mégis megoldásra váró problémával állunk szemben.

Klaniczay Tibor azoknak a felszólalására reflektált, akik az egyes nemzeti irodalmak sajátos vonásainak kutatását szorgalmazták. Igaz, hogy minden irodalomtörténész mindenkor elsősorban a maga irodalma speciális problémáinak kutatását tartja fontosnak, de a közös vonásoknak és tendenciáknak a kutatása is elsőrendű feladat. Ebből a szempontból viszont a kelet-európai irodalomtörténészek igen el vannak maradva, főleg ha a komparatiztika nemzetközi perspektíváit tartjuk szem előtt. Éppen ezért a nemzeti irodalmak kuta-

tásának és az összehasonlító vizsgálatoknak párhuzamosan kell folyniok. Angyal Endre *Slawische Barockwelt* című könyvét hozza fel példaképpen, hangsúlyozva koncepciójának hiányait, illetőleg azt, hogy a barokk-korral kapcsolatban az egyetemesebb kelet-európai szempontok alkalmazása helyett még mindig a szlávok izolációjának elavult módszerét alkalmazza. Ez a mű igen gazdag anyagával mégis fontos forrásmunkának számít, mégpedig nemcsak nálunk, hanem nyugaton is. Az érdekelt irodalomtörténészek összefogásától függ, hogy a kelet-európai szintézis problémáit az idézett példánál sikeresebben és korszerűbben lehessen megoldani. Ha ebből a szemszögből nézzük a kérdést, akkor a felvetett javaslatra csak igenlő választ adhatunk.

M. Kačer a szintézis módszertani nehézségeinek kérdését vetette fel. Van-e strukturális egyezés, illetőleg hasonlóság az említett irodalmak között? Lehet, hogy gazdag kapcsolataik voltak a múltban, bizonyos hasonlóságokat is felfedezhetünk közöttük, de a struktúrák szempontjából egymástól igen eltérő irodalmakról van szó. Ezért azt javasolja, hogy ne szintézisüket készítsük el, hanem olyan tanulmányokat gyűjtsünk össze, amelyek az említett kapcsolatokat és hasonlóságokat elemzik, másrészt pedig egymás mellé állítva mutassuk be az egyes kelet-európai nemzeti irodalmak történetét.

K. Rosenbaum fölveti a kérdést, hogy a szintézis tervezetének készítői kikérték-e a történészek véleményét; a velük való konzultációt föltétlenül szükségesnek tartja. Ő is hangsúlyozza, hogy a szintézist analitikus jellegű munkák hosszú sorának kell megelőznie. Nemcsak a párhuzamokat és hasonlóságokat kell hangsúlyozni, hanem azokat a vitás kérdéseket is, amelyek a múltban főleg az egymással szomszédos nemzetek közt fölmerültek. Végül egymás megismerése szempontjából szükségesnek tartaná, hogy a jelenlevők egy olyan irodalmi lexikon (szótár) kiadását határoznák el, amely az európai szocialista irodalmak legfontosabb képviselőinek névsorát és adatait tartalmazná.

Sziklay László két szemponttal indokolja a tervezett szintézis elkészítésének szükségességét. A kelet-európai irodalmak nyugaton csaknem teljesen ismeretlenek, de ugyanakkor egymást sem ismerik eléggé: — egy megfelelő színvonalú és jó módszerekkel elkészített összefoglalás mind a két probléma megoldását elősegítheti. Igaz, hogy ma ennek még vannak nehézségei. Ezek között első helyen a nyelvek nem ismerése áll. Ahhoz, hogy valaki alaposan el tudjon mélyülni legalább a legfontosabb kelet-európai irodalmak problematikájában, egyszerre 7—8 nyelvnek a birtokában kellene lennie. Sürgető feladat, hogy a fiatal kutatók elsajátítsák legalább közvetlen szomszédaik nyelvét. Addig is el kell kezdeni az előkészületeket, hogy a szintézis egy adott időpontban mégiscsak létrejöjjön. Ebből a szempontból Wyka professzor javaslatai előbbre vitték a kérdést és nagyon megszívlelendők. A vita eredményeképpen világosnak látszik, hogy az összefoglalást analitikus munkáknak kell megelőzniök; ezeknek a javasolt folyóirat lehetne jó közlési fóruma. A tipológiára már az előkészületek közben is nagy súlyt kell vetni; V. G. Bazanovval vitatkozva hangsúlyozza, hogy nemcsak spekulatív, absztrakt tipológia van, hanem olyan is, amelyet két vagy több nép párhuzamos, hasonló társadalmi fejlődésének a tényei támasztanak alá. Mindenesetre közelebb kerülnénk a kitűzött cél eléréséhez, ha a jelenlevőkből olyan bizottságot alakítanánk, amely eldöntené: hogyan valósítsuk meg Kazimierz Wyka javaslatait. Mindenáron azon kell lennünk, hogy megszüntessünk mindenféle izolációt. Nem csak az egyes kelet-európai népek irodalmának egymástól való elszigetelését; hiszen végeredményképpen a szláv koncepció is az izoláció egyik fajtája. Éppen ezért nem szabad

arra sem gondolni, hogy Kelet-Európát merev válaszfallal különítsük el nyugattól; a szintézis elkészítőinek félszemmel mindig Nyugat-Európa nagy irodalmaira is tekintettel kell lenniök.

Vajda György Mihály szerint Kelet-Európa földrajzi fogalom. Igaz, hogy nincsenek szilárd határai, de irodalma bizonyos tipológiai egységet mutat, amelyet körül lehet határolni. A kelet-európai összehasonlító irodalomtudomány a közös vonásokkal aránylag keveset foglalkozott, míg a nyugat-európai irodalmak egységét a nyugati komparatiztika sokszor hangsúlyozza. Holott már így a szintézis elkészítése előtt is fel lehet sorolni a kelet-európai irodalmak néhány közös vonását, mint pl.: a nemzeti irodalom aránylag kései kialakulása, a polgári irodalom aránylagos fejletlensége, a parasztság állandó jelenléte az irodalomban, a politikai események és az irodalom szoros kapcsolata, az irodalom intenzív reagálása a forradalmi mozgalmakra és i.t. A német irodalmat nem azért kell a kutatásokba bevonni, mintha azt is a kelet-európaiak közé kellene számítani, hanem azért, mert mindkét irányban — tehát nyugatról keletre éppúgy mint keletről nyugatra — fontos közvetítő szerepe volt és van. Nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy a szóban forgó területen a múltban nagyszámú németiség élt, s él részben ma is, amelynek a kultúrája erős kölcsönhatásban volt a többi itt élő nép kultúrájával. Habsburg-Ausztria esete ennek a kölcsönhatásnak egyik legszemléletesebb példája. Mindezek alapján nem az egyes irodalmak mechanikus egymás mellé állítása volna kívánatos, hanem a közös vonások kidolgozása az elkészítésre váró szintézis segítségével.

J. Dolanský a vita összefoglalásaképpen megállapítja, hogy a kelet-európai irodalmak szintézisének elkészítését kellő előmunkálatok után egy erre alkalmas időpontban a vita részvevői szükségesnek tartják. Az értekezlet elfogadja Kazimierz Wyka javaslatait. Az egyes intézetek jelölik ki azokat a munkatársaikat, akik részt fognak venni a közös munkálatokban, amelyeknek nem a nemzeti irodalmak rövidített történetének egymás mellé állítása, hanem a vita középpontjában álló szintézis előkészítése a célja. Ezt a bizottságot 1966 végére kellene összeállítani, hogy a további tennivalókat az 1967 tavaszára tervezett varsói értekezlet megtárgyalhassa. A javaslatok egybehangelése a tervezett három kötet főszerkesztőiből álló bizottság feladata lenne.

2. nap du.

Sőtér István elnöklésével a konferencia határozatokat hozott, amelyeknek lényegét a következőkben ismertetjük.

1. sz. határozat. A konferencia helyesli, hogy a szocialista országok irodalomtudományi intézetei vezetőinek értekezletére két évenként mindig más-más intézet szervezésében sor kerüljön. Ha szükséges, akkor az értekezlet két évnél hamarabb is összehívható. Az értekezletek organizatorikus jellegűek legyenek, az intézetek munkájának összehangolásával foglalkozzanak. A konferencia szükségesnek tartja, hogy ezek az értekezletek konkrét munkaprogrammal rendelkezzenek. A budapesti konferencia örömmel fogadta Prof. K. Wyka bejelentését, mely szerint a Lengyel Irodalomtudományi Intézet 1967 tavaszára kész megszervezni a következő értekezletet.

2. sz. határozat. A konferencia elvileg helyesli egy nemzetközi marxista irodalomtudományi folyóirat létrehozását. Ez a folyóirat eszköze kellene hogy legyen a szocialista országok intézetei munkája kölcsönös megismertetésének;

munkabeszámolókat, kritikákat, recenziókat, bibliográfiákat közölne. Kíváncsinos lenne, hogy a folyóirat mielőbb olyan folyóirattá fejlődjék, amely az új tudományos eredményeket közölné a nemzetközi nyilvánossággal; mind elméleti, mind történeti vonatkozásban képviselné a marxista irodalomtudományt. Kíváncsinos, hogy a folyóirat a marxista irodalomtudósok közötti szakmai eszmecserék fórumává váljon, valamint a burzsoá tudománnyal folytatott polémia eszközévé legyen. A folyóirat azért is jelentős lenne, mert a kelet-európai irodalmak problematikáját jobban bekapcsolná a nemzetközi tudományosság vérkeringésébe. A folyóirat realizálását a konferencia úgy tartja elképzelhetőnek, hogy valamely érdekelt intézet vállalja az előkészítés, szervezés, kiadás munkáját. A konferencia szívesen látná, ha ebben a vonatkozásban a budapesti intézet tenné meg a kezdeményező lépéseket.

3. sz. *határozat.* A konferencia teljes mértékben támogatja azokat a törekvéseket, amelyeknek célja a szocialista irodalom feltárása és értékelése nemzetközi síkon (tehát levéltári anyagokról, bibliográfiákról, történeti és elméleti elemzésekről van szó). A konferencia örömmel veszi tudomásul Dr. Kleinnek, a berlini Német Művészeti Akadémia osztályvezetőjének javaslatát, hogy a részvevő intézetek e területen működő szakembereinek és osztályvezetőinek részvételével, konkrét munkaprogrammal lehetőleg ez év végén vagy a jövő év elején a Német Művészeti Akadémián munkaértekezlet kerüljön megrendezésre.

4. sz. *határozat.* A konferencia helyesnek tartaná, ha a különböző irodalomelméleti problémák megoldásának folyamatában az egyes intézetek igényelnék a testvérintézetek közreműködését és általában törekednének az irodalomelméleti kérdések nemzetközi szintű vizsgálatára. Ennek érdekében kíváncsinos lenne, hogy az egyes intézetekben kidolgozás alatt levő elméleti kérdések megvitatását nemzetközi symposion keretében valósítanák meg, illetve a készülő munkákat, tanulmányköteteket multilaterális nemzetközi együttműködéssel hoznák létre. Az egyes intézetek ilyen kezdeményezéseit a többi intézet szívesen támogatja.

5. sz. *határozat.* A konferencia hangsúlyozza és belátja a vállalkozás nehézségeit; ugyanakkor úgy véli: helyén volna hozzáfogni egy kelet-európai irodalomtörténeti szintézis előmunkálataihoz. Ezzel kapcsolatban a konferencia Wyka professzor javaslatait teszi magáévá, és pedig:

1. A budapesti Intézet két kötetet hozott javaslatba, amelynek kiadását készséggel vállalná: egy kötetet a reneszánsz korszakról, egyet pedig a nemzeti újjászületésről (felvilágosodás és romantika) Kelet-Európa irodalmaiban. Célszerűnek látszik, hogy a második javasolt kötetet kettősszák, s így a felvilágosodás és a romantika korszaka két önálló kötetben kerüljön bemutatásra. Ez utóbbi, a romantikáról szóló kötet szerkesztését a varsói intézet vállalja, következésképpen a reneszánszról és a felvilágosodásról szóló kötetek kiadása a magyar intézet keretében marad. A konferencia örömdetesnek tartaná, ha az intézetek a továbbiakban más kötetek előkészítését indítanák meg.

2. Az eddig konkretizált három kötetrel kapcsolatban az illetékes intézetek kidolgozzák a korszak sajátos vonásainak problematikáját és ezt állásfoglalás céljából még az 1965. év folyamán megküldik a testvérintézeteknek.

3. A munkálatok következő fázisában a kijelölt vagy felkért munkatársak olyan történeti tanulmányokat írnak, amelyekből tanulmányköteteket állítanak össze; ezek a kötetek szolgálhatnának majd a szintetikus összefoglalás alapjául.

4. A konferencia egyetértéssel veszi tudomásul *Rosenbaum* professzornak azt a gondolatát, hogy a szocialista országok írói lexikona készíttessék elő, és azt javasolja, hogy e munka tervét vegyék fel a varsói konferencia napirendjére.

6. sz. *határozat*. A konferencia várakozással tekint az 1967. évben Belgrádban megrendezésre kerülő A. I. L. C.-kongresszus elé, és kész a jugoszláv rendezőbizottság előkészítő munkálatait messzemenően támogatni.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Résumé

Pour réaliser les résolutions prises par la Conférence de Littérature Comparée tenue à Budapest en 1962 et pour promouvoir la coopération plus étroite et plus féconde des historiens littéraires des pays socialistes, les représentants des Instituts académiques de la science littéraire de Bulgarie, de Tchécoslovaquie, de Yougoslavie, de Pologne, de Hongrie, de la République Démocratique Allemande, de Roumanie et de l'Union Soviétique se sont rencontrés entre le 12 et 13 mai 1965 à Budapest. Cette nouvelle conférence peut être considérée comme une importante étape dans la coopération scientifique: elle fut en effet la première réunion destinée à coordonner les plans de recherches des instituts frères dans le domaine de la science littéraire et elle rendit possible une discussion utile des problèmes actuels qui s'imposent sur le plan de la collaboration internationale.

Sur l'ordre du jour de la conférence ont figuré les points suivants: proposition tendant à régulariser la réunion des directeurs des Instituts des sciences littéraires des pays socialistes; problèmes qui sont en rapport avec les recherches et les publications des sources d'intérêt international; organisation de réunions d'information internationales avec la collaboration des instituts frères; le programme préalable du congrès de Belgrade de l'A. I. L. C. en 1967; la proposition de fonder une revue internationale pour la littérature comparée est-européenne; problèmes d'une synthèse de l'histoire des littératures est-européennes.

L'essentiel des résolutions se résume ainsi:

1. Les participants à la conférence approuvent la convocation des réunions des directeurs des instituts tous les deux ans. Sur la proposition de M. K. Wyka, la prochaine rencontre sera organisée par les soins de l'Institut des Recherches Littéraires de l'Académie des Sciences de Pologne au printemps de 1967.

2. Ils approuvent en principe la création d'une revue de science littéraire marxiste internationale. Une telle revue serait l'instrument d'une meilleure connaissance mutuelle des travaux des instituts de science littéraire des pays socialistes; elle publierait des comptes rendus, des critiques, des articles d'information, des bibliographies, des études théoriques et historiques. La conférence a accueilli favorablement la proposition selon laquelle les préparatifs de la publication seront entrepris par l'Institut de Budapest.

3. Toutes les recherches doivent être encouragées qui ont pour but la mise en valeur et une connaissance plus approfondie de la littérature socialiste internationale (il s'agit là en premier lieu de l'utilisation des fonds d'archives, l'établissement des bibliographies, la publication des analyses historiques et théoriques). Les spécialistes intéressés seront invités par l'Académie des Beaux-Arts Allemande de Berlin en 1966 à une conférence à participation restreinte.

4. La conférence émet le vœu que les instituts frères procèdent en commun à l'étude des problèmes de la théorie littéraire non seulement sous forme de publications réciproques, mais aussi dans le cadre de tables rondes internationales. Des initiatives semblables de certains instituts seront appuyées par les autres.

5. Il serait temps de commencer les travaux préliminaires d'une synthèse de l'histoire de la littérature est-européenne, malgré les difficultés qu'on y rencontre. L'Institut de Budapest se déclare prêt à assumer la charge de la publication des travaux sur l'époque de la renaissance et du siècle des lumières. Les travaux de rédaction d'un volume sur le romantisme seront effectués par les soins de l'Institut de Varsovie. Il serait utile si d'autres Instituts se chargeaient également de la préparation d'autres volumes. — En

ce qui concerne les trois volumes déjà prévus, on présentera jusqu'à la fin de 1965 des projets relatifs aux problèmes spécifiques de chaque époque afin de procéder à une consultation internationale. Ensuite il serait utile de rédiger des volumes qui contiennent des études spéciales des collaborateurs engagés à ces travaux; ces volumes serviront de base à une synthèse ultérieure. La mise au point d'un dictionnaire des auteurs des pays socialistes est nécessaire; le projet de ce dictionnaire doit figurer à l'ordre du jour de la discussion de la conférence de Varsovie de 1967.

6. La Conférence fait appel aux participants d'aider les préparatifs de la commission d'organisation yougoslave pour le prochain Congrès de l'AILC qui sera tenu en 1967 à Belgrade.

HOPP LAJOS

Javaslat egy kelet-európai irodalomtörténeti szintézis előkészítésére

A kelet-európai irodalomtörténet megírása régóta elvégzésre váró feladat. Megvalósítása nemcsak az egyes kelet-európai nemzetek irodalmának helyesebb és teljesebb megértéséhez, kapcsolataik és eltéréseik, hasonló és különböző sajátosságaik feltárásához szükséges, hanem elengedhetetlen ahhoz is, hogy a kelet-európa népek irodalmának helyét és szerepét a világirodalom fejlődésében kijelölhessük. E munka időszerűségét ma különösen indokolja az a körülmény, hogy Kelet-Európa népei csekély kivétellel a szocialista országok testvéri szövetségében tömörültek, s így a feladatot a marxista tudományosság módszerével és szellemében lehet megoldani, amely a szűkebb nemzeti szempontú vizsgálatok mellett a tágabb nemzetközi összefüggések felkutatására és megvilágítására is kötelez.

Sajnos, ma még Kelet-Európában egymás irodalmának történetét sem ismerjük kellőképpen, s ezért hajlandók vagyunk saját nemzeti irodalmunk mozgalmait, jelenségeit gyakran egyedülállónak, specifikusnak feltüntetni, holott szélesebb, a nemzeti korlátokon túlemelkedő nézőpontból kiderülne, hogy ezekben az irodalmakban sokszor egyáltalán nem elszigetelt „sajátos” jelenségekről van szó, hanem azonosak vagy hasonlóak egyidejűleg több más nép irodalmában is fellelhetők. Egy magasabb szempontú szintézis számára éppen azt kellene megvizsgálni, hogy ezek a hasonló jelenségek hogyan viszonylanak egymáshoz. Nyelvi nehézségek miatt az ilyen kutatások és ismeretek ma még eléggé elmaradtak, de hogy szükség van rájuk, az a kelet-európai irodalmak kutatói előtt ma már aligha kétséges.

Szükség lenne a kelet-európai irodalmak történetének szintézisére egy, az eddigi egyoldalú kísérleteknél átfogóbb világirodalomtörténeti szintézis kidolgozása érdekében is. A világirodalmi összefoglalásokból a kelet-európai irodalmak eddig vagy egyszerűen kimaradtak, vagy rendszerint teljesen ötletszerűen, példaként, zárójelben került említésre néhány kelet-európai író. A világirodalmi folyamatok és áramlatok hitelesebb, valósághűbb megrajzolásához elengedhetetlenül szükséges tehát egy kelet-európai irodalomtörténet megalkotása. Ennek a szintézisnek az elkészítése nem lehet egy ember munkája, még nem is csak egy ország irodalomtörténészeinek kollektívájáé, hanem legalábbis a kelet-európai nemzetek irodalomtörténészeinek összefogásából kell hogy megszülessék.

A kelet-európai irodalmak összehasonlító szintézisét végső formájában többkötetes kézikönyvként kell elképzelnünk. Megfelelő előmunkálatok híján azonban ezt csak egy távoli időpontban lehetne megvalósítani. Az viszont talán már ma is realizálhatónak látszik, hogy egyes önálló kötetekben dolgozzuk fel a kelet-európai irodalmi fejlődés egy-egy korszakát, vagy pedig bemutassunk

egy-egy — valamennyi irodalomban érvényesülő — áramlatot. Ilyenfajta munkára már van kezdeményezés: a moszkvai Gorkij Intézet, más országok intézményeivel együttműködve, megkezdte a kelet-európai országok szocialista realista irodalmának átfogó feldolgozását. Kíváncsok volna, ha egy-egy ilyen korszak vagy áramlat történetét összefoglaló kötet szerkesztését, gondozását a többi szocialista ország irodalomtörténeti intézetei is elvállalnák, természetesen a testvér intézetek munkatársainak támogatására és közreműködésére számítva. Egy-egy ilyen vállalkozás irányítása illetékes szakemberekből álló nemzetközi bizottságok feladata kellene, hogy legyen. E bizottság dolgozná ki a kötet végleges koncepcióját és részletes tematikáját, ez jelölné ki az egyes fejezetek szerzőit — a megfelelő intézetekkel való egyetértésben, majd pedig ez szerkesztőn meg magát a művet. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete a maga részéről kész volna egy (esetleg két) ilyen kötet gondozását, szervezési munkálatait és valamely világnyelven való kiadását elvállalni, amennyiben a konferencia ezt helyesli és a testvér intézetek biztosítják szakembereik közreműködését. Hasonlóképpen a mi Intézetünk is készséggel bocsátja rendelkezésre szakembereit bármely intézet számára, amely a közös megegyezés alapján egy ilyen összefoglaló kötet gondozására vállalkozik.

Hogy ezekben a kérdésekben a konferencia konkrétabb vítaalap birtokában foglalhasson állást, Intézetünk előzetes, vázlatos tervet dolgozott ki két olyan kötetről, melyeknek elkészítése különösen időszerű: a reneszánsz, illetve a nemzeti megújulás korszakairól szóló kötetekre gondoltunk. Ez a két korszak, amellyel — éppen néhány kelet-európai nép irodalmát összehasonlítva — már többen is foglalkoztak. Itt számíthatunk a legtöbb előmunkálatra, mint pl. a lengyel reneszánsz-kutatás, több szovjet kutató és mások hasonló tárgyú munkái; az érdekelt szláv népek irodalomtörténeteinek tanulmányai a romantika közös vonásairól és i. t. Ezen túl mind a reneszánsz, mind pedig a nemzeti felújulás kora lényeges fordulópontot jelent az érdekelt népek kultúrájának történetében. A nemzeti (vulgáris) nyelv a legtöbb helyen a reneszánsz korában lett az írásbeliség nyelvévé; a kelet-európai népek modern nemzeti fejlődése viszont a XVIII—XIX. század fordulója táján indult el.

A csatolt tematikákat csupán első kísérletnek, vítaalapnak szántuk, mind *tartalmi*, mind *szerkezeti* szempontból. Vázlataink élére olyan fejezeteket helyeztünk, amelyekben a tárgyalt korszak fogalmi-tartalmi megjelölésének indokolását, hozzávetőleges időhatárait, periodizációját, elsősorban pedig történeti (gazdasági, politikai, művelődéspolitikai) fejlődését mutattuk be. Ezt követi a jelzett korszakban uralkodó művészi-ideológiai irányok jellemzése. Magát az irodalmi anyagot műfajokra bontva tárgyaljuk, nem egymástól többé-kevésbé független, egymást követő tanulmányokban, még csak nem is úgy, hogy az érdekelt irodalmak műveit egymás mellett, illetőleg egymás után jellemezzük, hanem e helyett az anyag olyan *szintetikus* összefoglalására tettünk kísérletet, amelyből egyrészt kitűnnek a kelet-európai irodalmak közös fejlődési sajátosságai, másrészt hangsúlyt nyernek nemzeti vonásaik is.

Kelet-Európát földrajzi fogalomnak tekintettük; az Elba vonalától és az Adriai-tengertől keletre terjed. Az 1962-ben Budapesten rendezett Összehasonlító Irodalomtörténeti Konferencia ide vonatkozó előadásai megállapították, hogy bár az ezen a területen élő népek irodalmi fejlődésében sok az egyéni, sajátos vonás, mégis, sok olyan hasonlóság köti őket egymáshoz, amelyek irodalmaik komplex összehasonlító vizsgálatát lehetővé, sőt szükségessé teszik.

Vázlatainkban az irányzatokat, jelenségeket, műfajokat, írókat, műveket mindig teljes kelet-európai keretben és összefüggésben vizsgáltuk, hasonlóképpen a nyugat-európai kapcsolatokat és hatásokat is. Pl. ennél a tárgynál: a reneszánsz novellatémák feldolgozása a kelet-európai népek XVI. századi irodalmában — megvizsgálendő, valamennyi kelet-európai népnél volt-e ilyen irodalom, milyen témákat, mennyit és kik számára dolgoztak át; ha nem volt, miért nem fejlődött ki ilyen irodalom? Milyen nyugat-európai vagy más forrásból származtak a témák, átadtak-e egyes történeteket Kelet-Európa egyes népei egymásnak? Melyik nép mit, milyen formában asszimilált és hagyományozott belőlük? Hasonlóképpen pl.: — a nemzeti felújulás irodalmában tapasztalható műfordítás-irodalom esetében, vajon valamennyi kelet-európai nép irodalma egyforma intenzitással vetett-e súlyt a műfordításoknak a nemzeti nyelv pallérozásában játszott szerepére? Vergilius, Ovidius s más latin klasszikusok mellett hol játszottak nagyobb szerepet a német, hol a francia klasszicizmus remekművei, hol kerül a két minta egyensúlyba? Mikor s mily intenzitással került a kelet-európai népek figyelmének középpontjába Shakespeare és i. t.?

Ismét hangsúlyozzuk, az alábbi témavázlatok még csak megközelítőleg sem készültek a teljesség igényével, sem a tartalmi-tárgyi részletezés, sem az írók név szerinti felsorolása, megemlítése tekintetében. Inkább csak jelzéseket tartalmaznak s utalnak egyes témákra; neveket is csak példaként idéznek. A témavázlatok egyes fejezeteinek terjedelmi arányai sem azonosak az előkészítendő mű *tényleges* arányaival. Nyilvánvaló, hogy maguknak az irodalmi jelenségeknek az elemzése több helyet fog elfoglalni, mint a bevezető társadalom- és kultúrpolitikai fejtegetés. Tudatában vagyunk annak is, hogy a vázlatokban felvetett szempontok, témák, alapvető kérdések sokszor még erősen problematikusak, még tisztázásra várnak. (Pl.: Aktuális kérdés-e valamennyi érdekelt irodalomban a reneszánsz s a manierizmus viszonyának tisztázása? Kapjon-e s milyen mértékű hangsúlyt a nemzeti felújulás korában az egyes kelet-európai népek fejlődésében tapasztalható ütem-eltolódás? Stb., stb. Kik legyenek azok az írók, akiket esetleg önálló alfejezetben, kiemelve tárgyalunk? Nem tértek ki még a vázlatok a kötetekben szereplő lexikális adatok közlés módjának szabályozására: életrajzi adatok, mű címe közlése és fordítása, bibliográfiai adatok, rövidítések egységes használata és i. t. sem.) A kötetek részletes és végleges tervének a fentebb már ismertetett módon nemzetközi bizottságok közreműködésével kell majd kialakulnia.

Első témavázlat:

A RENESZÁNSZ A KELET-EURÓPAI IRODALMAK TÖRTÉNETÉBEN (kb. 1400—1600)

A témavázlat felépítése (struktúrája)

I. A reneszánsz kultúra

1. Történeti áttekintés
2. A reneszánsz centrumai
3. A tudományos gondolkodás és eszmeáramlatok
4. A bizánci kultúrkör megújulása
5. A reformáció útja Kelet-Európában
6. A nemzeti nyelv irodalmivá emelésének kérdése
7. A humanista irodalomszemlélet és a reneszánsz stílus

II. Próza – irodalom

8. Latin nyelvű történetírás és államszemlélet
9. Nemzeti nyelvű történetírás és ismeretterjesztő irodalom
10. Nemzeti nyelvű elbeszélő, szórakoztató próza

III. Lírai költészet

11. Latin humanista líra
12. Zsoltáros-vallásos líra
13. Reneszánsz műköltészet

IV. Elbeszélő költészet

14. Latin humanista epika
15. Históriai ének
16. Reneszánsz műepika

V. A dráma

17. A latin humanista dráma
18. A propaganda- és vita-dráma
19. Reneszánsz mű-dráma

VI. A verselés és stílus fejlődése

Összefoglalás

20. A nemzeti nyelvű költészet versformái, a stílus válfajai
21. A reneszánsz fejlődéstörténeti jelentősége

A témavázlat

I. A reneszánsz kultúra

1. Történeti áttekintés

A kelet-európai nemzetek világtörténeti összefüggéseiben bemutatott fejlődésrajza a reneszánsz korszakában. E népek megoszlása két nagy kultúrkör: egyfelől a görög (bizánci), másfelől a latin (római) között. A reneszánsz és humanizmus az első európai eszmeáramlat és stílus, amely a két kultúrkörbe tartozó népek között bomlasztani kezdi a válaszfalakat.

2. A reneszánsz centrumai

A reneszánsz és humanizmus eredete és elterjedése. Udvari és városi központok. Az értelmiség és annak társadalmi rétegződése. Iskolázás, egyetemek. Irodalmi társaságok (Sodalitas Vistulana, Sodalitas Danubiana). Kéziratosság és könyvnyomtatás, könyvtárak.

3. A tudományos gondolkodás és eszmedramlatok

A kriticismus és racionalizmus fejlődése. Reneszánsz eszmeáramlatok: újplatonizmus, erasmizmus, sztoicizmus. A természettudományok művelése (Kopernik), a filológia (Z. Jeleni, Sambucus).

4. *A bizánci kultúrkör megújulása*

A tirnovói reneszánsz és a Balkán török kézre kerülésének kulturális-irodalmi hatása Havasalföldre, Moldvára, Kievre és Moszkvára. Novgorod és az orosz kereskedők kulturális kapcsolatai. III. Iván és az olasz reneszánsz. Makszim Grek és a humanista filológia. Sztoglav, Domosztroj.

5. *A reformáció útja Kelet-Európában*

A római egyház tekintélyének hanyatlása. A laikus mozgalmak irodalmi hatása. A huszitizmus jelentősége a nemzeti nyelvű irodalom fejlesztésében. A lutheri reformáció és a svájci (kálvini) irányzat gyors elterjedése és megoszlása. Az antitrinitarizmus rakówi, litván és erdélyi ága. Egyéb felekezetek: anabaptisták, zsidózók (szombatosok). A középkori egyházi, vágáns és huszita, valamint humanista műfajok példáján a reformáció új propagatív szellemű műfajokat szolgált meg nemzeti nyelven. A reformáció iskolapolitikája. Művészetellenes magatartása. Összefonódása a „tudós”, „filológus” humanizmussal. — Az ellenreformáció kezdetei. Az ukránok között alapított jezsuita iskolák hatása a pravoszláv egyházra.

6. *A nemzeti nyelv irodalmivá emelésének kérdése*

Ennek társadalmi-gazdasági okai, a reformáció követelménye az anyanyelv használata érdekében, a humanizmus tudományos érdeklődése a vulgáris nyelvek iránt és nyelvművelő programja. Helyesírási szabályzatok, nyelvtanok, szótárak; a fordítás-irodalom szorgalmazása — A biblia-fordítások jelentősége a nemzeti nyelvű irodalmi próza kialakításában. A költészetben a latin helyett a nemzeti nyelv válik uralkodóvá.

7. *A humanista irodalomszemlélet és a reneszánsz stílus*

A humanizmus felfogása irodalomról, költészeetről (retorika, poétika). Az antik irodalom példája, az „imitatio”. Új témák, műfajok és formák jelentkezése. A történetírás módszerei és műfajai. A reneszánsz stílus-változatai, a manierizmus szerepe. A pravoszláv irodalom stíluskérdései.

II. Próza-irodalom

8. *Latin nyelvű történetírás és államelmélet*

A nemzeti történet összefoglalásai, nagy szintézisek (Aeneas Sylvius Piccolomini, Thuróczy, Długosz, Bonfini, Dubravius, Kromer, Istvánffy stb.). — Monográfikus műfajok: egy-egy korszakról, egyes eseményekről szóló művek (Tubero, Cuspinianus, Brdarics, Oláh, Forgách, Szamosközy stb.). — Biográfiák: Galeotto, Kallimachus. Államelmélet: Mcdrzewski.

9. *Nemzeti nyelvű történetírás, ismeretterjesztő irodalom*

Többnyire latin minták után szerkesztett világkrónikák (Bielski, Székely I. stb.) és nemzeti krónikák (Bilejovsky, Kuthen, Hájek z Libočan, Heltai stb.). — Korrajzok, emlékiratok: (Bartoš Písař, Ottersdorf, Mindszenti, Zay, Kocín, Budovec, Žerotin, Orbini stb.). Politikai levelezés IV. Iván és Kurbszkij, valamint Báthori István között. — Ismeretterjesztő művek: Konáć: Filozófusok élete, Nikitin utazása három tengeren, Prefát, Harant, Szepsi Csombor utirajzai.

10. *Elbeszélő, szórakoztató próza*

Vallásos témák: pravoszláv legenda-irodalom, Csetyi Minei. Ördög-irodalom (Bornemisza). Profán történetek: Faceciák, trufák, mesék, reneszánsz elbeszélések és regények (Zoranić: Planine, stb.)

III. Lírai költészet

11. *Latin humanista líra*

A műfaj fokozatos differenciálódása. A rövid lírai vers: az epigramma és válfajai. — A szerelmi érzés, az életkép, elmélkedés, moralizálás: elégia, heroida, ekloga, óda stb. A politikai propaganda, a nemzeti tudat ébresztése: carmen cochortatorium, satíra, querela stb. A vallásosság jelentkezése (Janus Pannonius, Bohuslav Lobkovic, Kochanowski, stb.). — A manierizmus, új műfajok: embléma-vers, idillium stb.

12. *Zsoltáros-vallásos líra*

A reformáció hatása, énekirodalom, zsoltárfordítások és parafrázisok jelentősége az egyéni vallásosság kialakításában.

13. *Reneszánsz költészet*

A petrarkista szerelmi líra. Humanista és vágáns hagyományok összefonódása a különböző nemzetek sajátos lírai stílus és formakincsével (G. Držić, Kochanowski, Balassi stb.). A reneszánsz vallásos líra, a személyes vallásos élmény és ihlet költészete (Kochanowski, Balassi stb.). — A vitézi ének. Sajátos közép-európai műfaj, a katona-élet lírai ábrázolása, a török ellenében a kereszténységet oltalmazó vitéz heroizálása (Balassi stb.). — Fraszkek: elmélkedő, manierista bölcsekedő líra (Kochanowski, Szarzyński, Dačický, Rimay stb.).

IV. Elbeszélő költészet

14. *Latin humanista epika*

Líra és epika műfajilag még nem válik élesen szét, átmeneti formák: panegyriszek, epitalamiumok, epicediumok stb. (Janus Pannonius, Kolínský, Kochanowski stb.). — Eposz kísérletek (Jan z Wislicy: Bellum Prutenicum; Taurinus: Dózsa; Bunić: De vita et gestis Christi; Schesaeus: Ruinae Pannonicae). A latin alkalmi verselés elburjánzása.

15. *A históriás ének*

Horvát, magyar szlovák stb. tudósító, krónikás és bibliai tárgyú énekirodalom.

16. *Reneszánsz műepika*

Legendák, mondák, mesetémák, reneszánsz novellák verses feldolgozásai.

V. A dráma

17. *A latin humanista dráma*

Az iskolai színjátszás. Farsangi játékok. A humanista komédia plautusi mintái. A görög tragédiák nyomán (Szymonowicz).

18. *Propaganda- és vita-dráma*

Színjátszás a reformáció szolgálatában. Bibliai színjátékok, propaganda-színművek (Rej, Kyrmezer, stb.). Felekezeti vitadráma (Balassi-komédia).

19. *Reneszánsz mű-dráma*

Horvát polgári kezdeményezések: Lučić. Farsangi játékok, a vígjáték mesterei. Marin Držić, Benetović stb. — A tragédia: Bornemisza, Zlatarić görög tragédia-átdolgozásai. — A pásztorjáték (Balassi stb.).

VI. A verselés és stílus fejlődése

Összefoglalás

20. *A nemzeti nyelvű költészet versformái, a stílus válfajai*

Az énekvers és szövegvers viszonya. Uralkodó forma a hangsúlyos ütem-vers. A sokszor még rímtelen strófák mellett mind általánosabbá válik a rímes verselés. — A lírai és epikus sorfajok fokozatos kialakulása. A legkedveltebb sorfajok és strófaépletek. — A klasszikus versformák alkalmazása a nemzeti nyelvű költészetben. — A stílus fejlődése és válfajai a prózában és költészetben.

21. *A reneszánsz fejlődéstörténeti jelentősége*

A műveltség nagyarányú szekularizálódása és ennek fejlődéstörténeti következményei az irodalomban. A latin nyelvű költészet lassú elhalása. A reneszánsz jelentősége a nemzeti nyelvű irodalom profán ágának végleges megerősödésében. Szerepe a barokk korban fellendülő műfajok (pl. eposz, verses elbeszélés stb.) előkészítésében és kialakításában. A reneszánsz válsága.

Második témavázlat:

KELET-EURÓPA IRODALMA A NEMZETI FELÚJULÁS KORÁBAN FELVILÁGOSODÁS ÉS ROMANTIKA

A témavázlat felépítése (struktúrája)

I. A korszak társadalmi-politikai képe

1. Út a feudális állampatriotizmusból a polgári nemzeti öntudat felé — A korszak határai
2. A polgárosodásért és a gyarmatosítás ellen vívott harc
3. A burzsoázia s a nagyvárosok hiánya; provinciális életforma
4. Több kis nemzetiség egymás mellett, közös művelődési központok; közvetítő nyelvek

II. Az írók magatartása

5. A „késés” problémája; a francia és a német hatás kérdése
6. Az irodalom, mint a modern nemzettéválás eszköze; az író népvezér

III. A fejlődés két korszaka

7. A felvilágosodás
8. A romantika

IV. A kultúrpolitika kérdései

9. A modern irodalmi nyelv megteremtése
10. Iskolák, folyóiratok, irodalmi társaságok, színház

V. Az irodalmi jelenségek részletes elemzése

11. A líra
12. A dráma
13. A verses epika
14. A széppróza

VI. Verstani problémák

VII. Kitekintés

A témavázlat

I. A korszak társadalmi-politikai képe

1. *Út a feudális állampatriotizmusból a polgári nemzeti öntudat felé*

A XVIII. század fordulóját általában a nemzeti ébredés vagy a nemzeti felújulás korszakának nevezik. Kelet-Európa népei — az előző korszakok kezdeményezései után — ekkor indították el végleg a harcot a feudalizmus ellen, s megalapozták a maguk polgári, modern fejlődését. A modern (polgári) nemzeti öntudat kialakulását feudális állampatriotizmus előzte meg, amelyben kialakultak ugyan bizonyos nemzeti jegyek, illetőleg a modern (romantikus) nemzetfogalom egyes előzményei; ebben a modern fejlődést megelőző, birodalmi-német, orosz, „hungarus” állampatriotizmusban viszont több etnikai egység is részt vehetett; a feudális uralkodó osztály egysége sokkal fontosabb volt benne, mint az egyes etnikai csoportok egymástól való elkülönülése, amely éppen a tárgyalás alá kerülő korszakban megy végbe.

E fejlődés irama az egyes nemzeteknél más és más. Nehéz a korszak pontos határait meghatározni; van, ahol (pl. az oroszoknál) az első lépések már a XVIII. század első évtizedeiben megtörténtek; s van (főleg a balkáni népeknél), ahol a korszak sok tipikus jelensége a török megszállás miatt csak a XIX. század második felében érvényesült. Általában véve mégis a XVIII. század közepétől a XIX. század második feléig tartó korszakról van szó.

2. *A polgárosodásért és a gyarmatosítás ellen vívott harc*

Az oroszok kivételével Kelet-Európa valamennyi népe gyarmati, illetőleg félgymati sorsban él. A feudalizmus *felszámolása*, illetőleg a modern polgári életforma *kialakítása* párhuzamosan, együtt zajlik le az elnyomás ellen vívott harccal. Orosz viszonylatban ez úgy módosul, hogy bár a feudalizmus ellen s a modern, nemzeti irodalomért harcoló írók nem ütköztek egy *idegen* gyarmatosító hatalom vasfalába, nekik a cári uralom elnyomása ellen kellett küzdeniök. A függetlenségi harc előzményei már megvoltak az előző korszakban is. De nagy különbség van e küzdelem *öntudatossága* és *szervezettsége* szempontjából a két korszak között.

3. *A burzsoázia és a nagyvárosok hiánya; provinciális életforma*

A gyarmati helyzet miatt: gazdasági elmaradás, nagyvárosok, burzsoázia hiánya. Ebből a szempontból fokozati különbségek; Prága a legvárosiasabb.

Más centrumokat — mint pl. Pétervárt — a felvilágosult abszolutizmus uralkodói építettek fel. Provinciális életforma; az irodalmat a legtöbb helyen falusi és kisvárosi (mezővárosi) udvarházakban és paplakokban művelik. A kor írója küzd a provinciális életforma ellen, amelynek maga is részese.

A polgárság funkcióját e küzdelemben vagy 1.) középnemesi, vagy 2.) kispolgári (papi, itt-ott katonai, hivatalnoki) népi v. egyéb származású értelmiségiek töltik be. Ez nemzetenként változó, bár van eset, hogy egy-egy nemzetben belül valamennyi típussal találkozunk. Feudális, teológus megkötöttsége a fejlődés ellentmondásosságát okozza.

4. Több kis nemzetiség egymás mellett; közös művelődési központok; közvetítő nyelvek

Kelet-Európának ebben az időben alig van olyan nagyobb tájegysége, ahol ne több nemzetiség élne egymás mellett vagy együtt keverten. Így lesz a nemzeti kérdés jelentős tényezővé, ez a fejlődés ellentmondásosságának egyik oka. A gyarmatosító nagyhatalom jól ki tudja ezt használni a maga javára.

A közös művelődési központok a területen kívül: pl. Bécs (főleg a Habsburg-monarchia nemzeti számára) vagy Párizs (főleg a többi kelet-európai nemzet számára). Magában Kelet-Európában: pl. Pest-Buda, ahol 5–6 érdekelt nemzet modern kulturális fejlődése indul el.

Az idegen nyelv mint közvetítő eszköz egyrészt a nyugati műveltség terjesztője, másrészt az egy területen élő írók megértésének elősegítője: Pl. Rummy Károly György, a szerb Jovan Pačić anyanyelvén kívül németül, magyarul és franciául, a szerb Branko Radičević és a horvát Petar Preradović németül is írt. — A német nyelv szerepe a kor szláv nyelvtudományának, régészetének és irodalomtörténetírásának fejlődésében (Lomonoszov, Dobrovskij, Kopitar, Šafárik). Egyéb közvetítő nyelvek: a latin, a magyar, a francia stb.

II. Az írók magatartása

5. A „késés” problémája, a francia s a német hatás kérdése

A „késés” érzése szinte valamennyi írónál megvan, ezért veszik át a külföldi ideológiákat. Van, ahol a franciát a német közvetíti. A felvilágosodás eszméi „felülről”: Oroszországban Nagy Péter és Katalin, a Habsburg-monarchiában Mária Terézia s főleg II. József, a lengyeleknél Szaniszló Ágost stb.

Diderot, Montesquieu, Voltaire, Rousseau és Herder eszmei hatása; a francia s a német klasszicizmusé: e két utóbbi egybefolyik az eszmei hatással. Herder szerepe a kelet-európai kis létszámú népek fejlődésében. Ennek idealizáló és deformáló hatása: politikai következményei.

6. Az irodalom mint a nemzetnévelés eszköze, az író: népvész

Az író szemében e korszakban a politikai (kulturpolitikai) feladat fontosabb, mint a művészi vagy legalábbis egyenrangú a művészi feladattal. Lomonoszovra, Novikovra, Radicscevre ez éppen úgy jellemző, mint egy J. K. Tylre, Kollárra, Mickiewiczre vagy Njegošra, Szolomoszra, Mažuranićra, Alecsandrira, Vörösmartyra, Petőfire. Ezért e kezdeti irodalomtörténetírás is elsősorban az irodalom nemzetnevelő s nem esztétikai funkcióját vizsgálja. Pl.: Dobrovskij, Toldy Ferenc, Tablic stb.

III. A fejlődés két korszaka

7. A felvilágosodás (Racionalizmus)

A legtöbb helyen a fejlődés elindítója. Eszmevilágát eklektikusan veszik át nyugattól a helyi szükségleteknek megfelelően és a lehetőségekhez igazodva. Népművelő irodalom. A „lumière” különböző formái: pl. a jozefinizmus, az orosz felvilágosodás, a francia enciklopedisták s a forradalom ideológiai hatása. — Az irodalom fő iránya: a *klasszicizmus*; ennek két ága 1.) a horatius-vergiliusi, 2.) a francia s a német klasszicizmusé. (Hagyományörző s újító). — Ez több más ízlésformával keveredik: p. o. a hazai (népies) műköltészet hagyományai-val s a szentimentalizmussal. A nemzeti ébredéssel kapcsolatban a múlthoz fordulás kezdetei: a historiográfia fellendülése. — Külföldi művészi áramlatok érvényesülése: a már említett ideológiai hatások mellett: Herder; Goethe—Schiller; — Gessner; — Osszián; — Shakespeare; — az olasz rokokó hatása (Metastasio); — anakreontika, stb. — A legtöbb népnél e korszak s a következő között nincs éles határ, a hatások s a kifejező eszközök szempontjából a két korszak egybefolyik.

8. A romantika

Kezdetben az előző ízlésformákkal keveredik; pl.: a romantikus tartalom klasszicista formában (pl.: *Vörösmarty, Mickiewicz, Kollár, Hollý*). Herder szerepe a nemzeti népiesség kialakításában. Az Osszián-, Shakespeare-, Schiller-kultusz további megerősödése. Byron és Walter Scott hatása. A francia forradalmi romantika szerepe: Napóleon-kultusz. — A kelet-európai romantika két eszményképe: 1.) a nemzeti múlt, 2.) az eszményített nép.

A nemzeti múlt idealizálása: ennek pozitív szerepe a nyugat-európai múlt-kultusz nosztalgikus, visszahúzó szerepe mellett, illetőleg azzal szemben. A modern nemzeti történetírás kialakulása (pl. *Palacký*). A *nagyság illúziója* a múltban (még hamisítások is: *Hanka, Thaly, Matunák*). *Batyuskov*: I. Sándor cár Európa megmentője; a magyaroknál: Attila, ill. a középkori magyar birodalom, más népeknél: Róma, Nagymorávia, Dušanovo carstvo. A romantikus történelemszemlélet maradványai szinte napjainkig is kihatnak. A nemzet-szemlélet romantikus színeződése, a nemzeti harc visszavetítése a múltba. Mindennek a csírája már megvolt a feudális állampatriotizmus utolsó szakaszában is. Romantikus pátosz, amely sokat örökölt a barokktól.

A népiesség szoros kapcsolata a hagyományok kultuszával. Gyökerei már a felvilágosodásban. A népiesnek tekintett költők anyaga nem mindig azonos a valódi folklór anyagával. A paraszti költészet mellett: nemesi udvarházak, paplakok kéziratok énekeskönyvei, rektorköltészet; ebben sok barokk, rokokó, anakreoni stb. elem. Népköltési gyűjtemények: a provinciális kultúrának Nyugat-Európában teljesen ismeretlen ötvözete. *Vuk Karadžić, Kollár, Čelakovský, Alecsandri, Erdélyi János* stb. Az idealizált népi hős: a) a népmondái (*Mátyás király, Cserni Jovan* stb.) b) a falu eszményített fia (*Petöfi, Němcová, Sládkovič* stb.)

IV. A kultúrpolitika kérdései

9. A modern irodalmi nyelv megteremtése

A modern eszmevilág kifejezése céljából modern stílusesszözökre volt szükség, amelyeket a kor írói a vulgáris (népi, beszélt) nyelv pallérozásával

akartak elérni. Ennek a törekvésnek három típusa: 1. az oroszok. *Lomonoszov* mint átmenet. *Gyercsavin*, *Karamzin* stb. a maga írói gyakorlatával formálja ki a népi nyelv alapján a modern irodalmi nyelvet. — 2. Ahol a vulgáris nyelvnek a nemzeti írásbeliségben már van múltja (pl. a cseheknél, szlovéneknél, magyaroknál), a *nyelvújítás* mozgalmával lehetett megoldani a kérdést (grammatikus, nyelvészkedő nyelvújítás: *Dobrovský-Jungmann*, *Kopitar*, *Karadžić*, *Gaj*; — esztétikai-irodalmi nyelvújítás: *Kazinczy*). — 3. Ahol az irodalmat eddig csak latinul vagy az egyház liturgikus nyelvén művelték, új irodalmi nyelv megalkotására volt szükség. E törekvések különböző tendenciái pl. a szlovákoknál, románoknál, délszlávoknál stb. — Grammatikák, szótárak. A műfordítás szerepe az új irodalmi nyelv megteremtésében: *Tretjakovszkij*, *Gyercsavin*, *Kazinczy*, *Barac*, *Obradović*, *Tablic*, *Hollý*.

10. Iskolák, folyóiratok, irodalmi társaságok, színház

Meg kellett teremteni a modern kulturális, irodalmi élethez szükséges kereteket. Ebben is a titkos társaságok szerepe; szabadkőművesség, dekabristák filareták, a görögök titkos társaságai stb. Az *iskoláztatás* modernizálása: átmenet a latin (egyházi szláv) tanítási nyelvből a nemzeti nyelvre. *Folyóiratok* indítása, *irodalmi társaságok* (a szlávoknál: *Maticák*) és akadémiák alapítása, a *színházi élet* megteremtése. Ez utóbbinak a legtöbb helyen két korszaka: 1. A XVIII. század végén rövid életű kísérletek vagy csak javaslatok; 2. a XIX. század elején már fejlettebb fokon. Van, ahol a kezdeményezés felülről jön (orosz, lengyel színház), van, ahol az íróktól, kultúrpolitikusoktól. Itt a színházteremtés két fajtája: a vándor- és a műkedvelő színészet.

V. Az irodalmi jelenségek részletes elemzése

11. A líra

Az első szakaszban két fő iránya: a hagyományörző líra, de benne a kor eszmevilága (a délszláv „népbarátoknál”: *Grabovac*, *Milošić*, *Kuračević*; a görög *Szolomosznál*, az ún. „magyaros” költőknél stb.). Ez a „népies” irány az anakreoni lírával színeződik (*Csokonai*). — A klasszicista líra fejlődése (pl. *Virág Benedek*, *Berzsenyi*, a szerb *Lukijan Mušicki*). A rimes-időmértékes dalforma első nyomai. — A forradalmi líra felbukkanása (*Bacsányi*, *Verseghy*). — A racionalista gondolati líra (*Jiří Palkovič*, *Csokonai*). A műballadaköltészet elindulása.

A második szakaszban: a népies irányzat megerősödése részben külföldi hatásokkal, a műnépdal (*Kölcsey*, *Vörösmarty*, *Mácha*, *Branko Radičević*, *Alecsandri*, *Sevcenko*). — Újabb, differenciáltabb klasszikus műformák, a középkelet-európai népeknél; ebben *Berzsenyi* szerepe, *Hollý* pásztoridilljei. — A romantikus óda és rapszódia (*Mickiewicz*, *Petőfi*, *Mácha*). A forradalmi romantika megerősödése és szerepe 1848/49 előkészítésében. A balladaköltészet fejlettebbé válik, ebben: a népballada mellett a skót balladák szerepe, a lélektani problémák fellépése (*Mickiewicz*, *Erben*, *Kölcsey*, *Arany*). Út a realizmus felé.

12. A dráma

Az első korszakban a francia, a német klasszikus dráma pusztán utánzó (pl. *Szumarokov*), más esetekben könyvdrámák (pl. *Bessenyei*). Az első, hősi korszakát élő színészet számára sok fordítás készül idegenből (pl. *Joakim Vujić*).

A hazai idegen nyelvű s csak a felsőbb körök, illetőleg az idegen eredetű polgárság igényeit kielégítő (francia, olasz, német) színészet közvetíti a nemzeti színjátszás számára egyfelől a klasszikus, másfelől a divatos drámát.

A második korszak: az idegen minták már legfeljebb csak indítást adnak a sajátosan hazai (nemzetébresztő) tematika színre vitelére. Ebben Shakespeare, Schiller, Molière, Beaumarchais, Goldoni, Kotzebue szerepe.

A nemzeti történelemből vett patetikus tragédiák. Pl.: *Puskin*: Borisz Godunov, *Katona*: Bánk bán, *Alecsandri*: Despot vajda, *Jovan Sterija Popović* történelmi drámái stb. A történelem aktualizálásával buzdították a társadalmat a jelen küzdelmeire.

Társadalmi vígjátékok. Pl.: *Fonvizin*, *Gribojedov*, *J. K. Tyl*, *Kisfaludy Károly*, *Jovan Sterija Popović*, *Alecsandri*, *Ján Chalupka*. Könnyed módon bírálják a kor társadalmi viszonyait. (*Gribojedov*: Az ész bajjal jár e. vígjátékát részletesen kell bemutatni, mint a műfaj legjobb termékét.)

A drámai költemény. *Madách*.

13. A verses epika

A hősi eposz új virágkora, ebben némileg a barokk hagyományok öröksége: a délszláv *Gundulić* Oszmanját a horvát *Mažuranić* ekkor fejezi be. Egyébként: a múlt patetikus megéneklése klasszicista formában. *Vörösmarty*: Zalán futása, *Hollý*: Svatopluk, *Bolintineanu* meg nem valósult terve Trajanus császár megénekléséről. A Zrínyi-kultusz szerepe a romantikus nemzeti eposz korában (a magyar irodalomban; „ellen” - Zrínyiászok a szlovákoknál, délszlávoknál, ebben Körner Zrínyijének szerepe).

A vígeposz. Ebben a klasszikus s a hazai provinciális hagyományok keveredése (*Csokonai*, *Budai-Deleanu*, *Šebastián Hněvkovský*, *Koljarevskij*). Aeneis-travesztiák.

Az epikus költemény s a verses regény. Részben a népmondákra támaszkodva s a hagyományos (népies) verselésből modernebb műformát kialakítva. A főhős: utánózni való nemzeti példakép. (*Vörösmarty*, *Arany*, *Erben*, *Sládkovič*, *Mickiewicz* stb.) — A naiv eposz rekonstruálására irányuló törekvések népies vagy népiesnek hitt versformában (a finn *Lönnrot*, a magyar *Arany*, a szlovák *Štúr* stb.). — A verses regény: a hazai viszonyok elleni lázadás vagy legalábbis kritikájuk. Itt *Puskint* kell kiemelni, de szólni kell *Mácháról* is. A verses epika itt lényegesen tovább élő, uralkodó műfaj, mint nyugaton. Ebben a provinciális életforma szerepe.

14. A széppróza

Kezdetei: több helyen a XVIII. században. Nagyrészt nyugat-európai mintákat utánzó, szórakoztató kalandregények: pl. az oroszoknál *Tretjakovszkij*, a magyaroknál *Mészáros Ignác*: Kártigám, a szlovákoknál *Jozef Ignác Bajza*: René. A minta sok esetben *Fénelon*, fordítják is. Ebből fejlődik ki a dicső múlt illúzióját keltő „történeti” széppróza (*Dugonics*). — Az államregény. — *Goethe*: Wertherének hatása s a Werther mintájára megírt szentimentális regények és novellák: *Karamzin*: A szegény Liza, *Kármán*: Fanni hagyományai, *Vůtkovics*: Spomen Milice, *Kuzmány*: Ladislav stb.

A romantikus s a realizmus felé tartó regény és novella a XIX. század negyvenes éveiben indul fejlődésnek. A magyaroknál *Eötvös* és *Jókai*, a lengyeleknél *Kraszewski*, a cseheknél *Němcová*, a szlovákoknál *Kalinčiak*, a románoknál *Negruzzi* stb. Az orosz széppróza ekkor már elindult azon az úton.

amely a továbbiakban az orosz fejlődést élesen elválasztja a többi kelet-európai irodalom fejlődésétől.

VII. Verstan i problémák

Általában négy versrendszer: *a*) a népköltészet, *b*) a régebbi műköltészet hagyományos formái, *c*) a klasszikus versformák, *d*) a jambikus (nyugat-európai verselés) bevonulása. — Konzervativizmus és haladás tükröződése és egybe fonódása e versformák harcában. — A nemzeti költészet sajátos versidomának kialakulása a kettő szintéziséből.

VIII. Kite kint és

A következő korszak határa az egyes népeknél különböző. Az előzmények sok jellemző sajátossága továbbra is fennmarad. A Balkánon a török uralom csak a IX. század utolsó harmadában szűnik meg; itt ekkor a romantika jellegzetességei új irodalmi ízlésformákkal keverednek (*Eminescu, Zmaj, Botev* stb.). A kelet-európai realista szépprózában is sok a romantikus vonás (a történelmi regény újjáéledése a századfordulón). Az osztályharc kiéleződésével a nemzeti ségi harc kiéleződése is együtt jár. A munkásmozgalom és a nagyvárosi irodalom kezdetei.

A német irodalom Kelet és Nyugat között

(Tipológiai vázlat)

A világ irodalmi típusokba oszthatók, s a típusok elhelyezkedésének többé-kevésbé szilárd földrajzi határai vannak. Durva megkülönböztetéssel főként három: európai, ázsiai és afrikai irodalom-típusról beszélhetünk. Az amerikai kontinens angol, francia és spanyol-portugál nyelvű irodalmi az európai típusba sorolható, Ausztrália irodalma az angol nyelvű irodalom része, típusa így szintén európai.

Annak ellenére, hogy a típusok földrajzi határokhoz köthetők, a kialakulásukat földrajzi tényezők elsődlegesen mégsem befolyásolják. A típusok létrejötteinek okai történelmi. A földrajzi, nyelvi, nemzeti összetevők az irodalmak kialakulásának nagy, általános történelmi feltételeit csupán csak alakítják, módosítják, színezik. A döntők a történelmi feltételek: a társadalom gazdasági szerkezetének történelmi alakulása, a termelőmód és a társadalmi formák egymást felváltásának üteme, az anyagi javak megoszlása s az irodalommal kapcsolatba jutó társadalmi osztályok, rétegek. A színező tényezők-ből ered, amiben két hasonló történelmi múltú szomszédnép, a dán és a norvég, a spanyol és a portugál irodalma eltér; a történelmi alapfeltételek hasonlóságából, ami bennük hasonló.

Fejlődésüknek kezdetén a mai európai irodalmak három forrásból merítették hagyományukat: a római régiségből, a görög-bizánci antikvitásból és a saját múltjukból. A középkortól körülbelül a felvilágosodásig még a „forrás” vont közöttük határt. A bizánci hagyományokat a szláv népek többsége, majd velük együtt a román nép folytatta tovább, a római hagyományokat a szláv népek kisebbsége, a nyugati népek és a magyarok.

Idők folyamán azonban az Európa keleti felében élő népek hasonló történelmi sorsa háttérbe szorította a hagyományokból eredő különbségeket. Körülbelül a felvilágosodás korára újfajta csoportosulás állt elő az európai irodalomban, mely a nyugati és keleti fél népeinek különböző társadalmi tagozódására épült. A döntő különbséget — tudjuk — az új keleti és nyugati típus között az okozta, hogy nyugaton korábban alakult ki a kapitalizmus, hogy keleten tovább tartott a feudalizmus és a feudális osztály hatalma, hogy a polgári osztály sem számát, sem súlyát tekintve nem érte el a nyugatit, hogy a parasztság később szabadult fel a feudális jobbágysági kötöttségek alól, tovább őrizte hagyományos életformáját, mint a nyugati.

E különbségek következtében más volt a nyugat-európai és a kelet-európai irodalmak fejlődésének menete is. Az eltérés elsősorban a periódusok egymásra következésének idejében, kibontakozásuk intenzitásában, olykor tartalmukban és jelentőségükben van. Paul Van Tieghemnek szemére vetették kritikái, hogy a francia fejlődés korszakait és stílus-sémáit az európai típusú

irodalom történetének egész területére alkalmazta.¹ Egyre valószínűbbnek látszik azonban, és a történeti részletkutatások is azt igazolják, hogy valóban alkalmazhatók azonos korszak- és stílus-kategóriák az európai típusú irodalom fejlődésének egész területére, hogy az egyes fázisok általános jellemzésére csakugyan találhatók közös fogalmak. Klaniczay Tibor hét ilyen európai érvényű korszak-stílust állapít meg: a középkor után a reneszánszt, majd a barokkot, a klasszicizmust és a romantikát, végül az „érett” polgári kultúra korszakát mint utolsó előtti, s az imperializmus és a proletárforradalmak korszakát mint a fejlődésben az eddigi utolsót.²

E korszak-stílusok Európa nyugati és keleti felének irodalmain egyaránt kimutathatók, bár, mint említettük, megjelenési idejük és tartalmuk különbözők. Egy-egy nemzeti irodalom keretében nem is mindig szükséges alkalmazni őket, de ha szintézisbe kívánjuk foglalni Európa irodalmainak történetét, nem lehetünk meg nélkülkük. A középkor és a reneszánsz szűken Európa földrajzi területére szorul, a barokk feltűnik már pl. Dél-Amerikában is, klasszicizmusa, romantikája, „érett” polgári korszaka Észak-Amerika irodalmának is volt. Aligha nem a világ műveltségi integrálódásának a jele, hogy főként az utolsó korszak stílus-jegyei már nemcsak az európai típusú irodalmakra, hanem kisebb vagy nagyobb mértékben több ázsiai és afrikai irodalomra is vonatkoztathatók.

Az imperializmus és a proletárforradalmak kora viszont osztálybázis, a társadalmi célok kifejezése, a világnézet szempontjából ismét másfajta két részre különíti a világ irodalmait: a kapitalista módon vagy szocialista társadalmi rendben termelő országok irodalmára. A formák cseréje és áramlása tovább folyik ma is, a történelmi múlt és az ezt színező földrajzi, nemzeti és nyelvi faktorok tovább hatnak ma is; de az alapkülönbség fennáll: kétféle világszemlélet, kétféle ideológia, kétféle társadalmi rend. Bonyolítja a helyzetet az, hogy a kapitalista társadalmi rendben fejlődő irodalmaknak is vannak szocialista íróik, szocialista realista alkotások ott is jöttek és jönnek létre, noha nem szakadnak ki — hagyományaikat tekintve — a nemzeti irodalom szervezetéből. Viszont élnek és alkotnak olyan írók a szocialista országokban is, akiknek művészléte, bár a szocialista környezet hatása meglátszik rajta, nem szocialista. A helyzet bonyolultsága sajátos vetületben mutatkozik meg a mai német nyelvű irodalmon, amelynek egyik része (a nyugati német, az osztrák és a svájci) tőkés társadalmi rendben, másik része pedig már csaknem húsz év óta a szocialista társadalmi fejlődés feltételei közt alakul.

A kitűzött témának azonban a német nyelvű irodalom mai helyzete csak egyik, eddigi utolsó fejezete. Az előbbi gondolatmenetből kitetszik, hogy témám szerint a német irodalomnak az európai irodalmak közös történetében elfoglalt helyét kísérlem meg kijelölni, s nem is abból a szempontból, ahogy korábban leginkább volt szokás. A magyarországi, általában a kelet-európai, de még a német vagy a nyugat-európai összehasonlító kutatás is leginkább a német kultúrából, a német irodalomból kiindul vagy abba betorkolló hatásokat, a német irodalom közvetítő szerepét vizsgálta. Ezzel, témák, kulturális hatások mozgásának, cseréjének és kölcsönhatásainak elősegítőjét és aktív vagy passzív médiumát kereste benne, nem is sikertelenül.

¹ *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la renaissance à nos jours.* Paris, 1941. — Csak a legszükségesebb irodalomra hivatkozom. Ismert vagy kisebb tényekhez forrást nem idézek.

² Klaniczay Tibor: *Marxizmus és irodalomtudomány.* Bp., 1964. 83.

Pusztán földrajzi helyzeténél fogva, minthogy a német nyelvterület Európa közepén helyezkedik el, a nyugattal és kelettel egyaránt állandó érintkezésben volt, felvett és kisugárzott hatásokat, s a nyugatról kelet felé vagy a keletről nyugatra irányuló kulturális áramlatok nem kerültek el a német kultúrát, mely így közvetített a legkülönbözőbb északi és déli, nyugati és keleti irodalmak között. Főként a XIX. században, de már a XVIII. és még a XX. században is a német nyelv gyakran közvetítette a kelet-európai irodalmakat nyugatra: a modern orosz irodalom kezdeteivel, mint ismeretes, Európa jelentős része német fordítók útján ismerkedett meg. De magában Kelet-Európában is közvetített a német, még a szláv irodalmak között is. Jellemző példa erre az 1837-ben alapított prágai német folyóirat, az *Ost und West*, amely egész Európában elterjedt, és a különböző szláv országok lapjai számára az egymásra vonatkozó ismeretek forrásául szolgált. Ugyanígy merítettek belőle a magyar lapok is tudnivalókat a szlávokra vonatkozóan.³ A kelet-európai irodalmak, különösen a Habsburg területeken élő népeké több nép együttélésében fejlődtek ki (Sziklay László⁴), s együttélésüknek főként újjáéledésük korában közvetítő irodalma többnyire a német.

Ennek a ténynek, valamint a német irodalom e területen bizonyos korokban különös intenzitással megnyilvánuló íhlető hatásának aligha csak az volt az oka, amiben régebben keresték. Aligha csak arról van szó, hogy a kelet-európai területeknek a XII—XIV. századtól kezdve fokozódó mértékben volt német lakossága, mely részben erőszakos hódítás, részben békés telepítés útján került oda. A kelet-porosz és a balti területektől Erdély déli részéig és a Balkánig a középkortól kezdve a változó századok folyamán állandóan keletkeztek összefüggő vagy szórványszerű, kisebb vagy nagyobb német településtömbök, amelyek természetesen kulturális tevékenységet is fejtettek ki, és a velük egy területen élő népek kulturális és irodalmi fejlődésére ennek értelmében hatottak.

Megfontolandó azonban az a tény, hogy a német irodalom, különösen bizonyos korokban, rendkívül *alkalmas* is volt arra, hogy a kelet-európai irodalmakkal kapcsolatba kerüljön, azokat ihlesse, közöttük közvetítsen, vagy hatásokat nekik átadjon. Aligha múlt véletlenül, hogy a hatások és kölcsönhatások két fő korszaka a reneszánsz (reformáció) és a XVIII—XIX. század fordulója volt; két olyan korszak tehát, amelyben a német irodalom — fejlődésének üteme, iránya és jellege szempontjából — a nyugati népek irodalmához képest sajátos eltérést mutat, amelyekben különösen kitűnik fejlődésének sajátos jellege. A reneszánsz (reformáció) korában a német kölcsönhatások és kapcsolatok elsősorban a nyugati kereszténységhez tartozó kelet-európai népekre terjedtek ki; a német klasszika és romantika kapcsolatai és vonatkozásai azonban már az egész keleti Európát (és természetesen a nyugati is) behálózták. E tények oka minden bizonnyal nemcsak a kelet-európai fejlődésben, hanem éppúgy a német fejlődésben is keresendő! Néhány, a német irodalomban a kelet-európaiakéhoz hasonló korszak, jelenség, törekvés vizsgálata — még ha ezúttal egészen vázlatos formában is — talán közelebb visz a német irodalom és a kelet-európai irodalmak kapcsolatainak megértéséhez, egy aspektussal gazdagítja is azt, és adatokat szolgáltat a német irodalom tipológiájához.

Elsőnek a német reneszánsz korszakán figyelhető meg, hogy a német irodalom fejlődése, mely a középkor késői századaiban a nyugati irodalmakéval

³ Vö. ALOIS HOFMAN: Die Prager Zeitschrift „Ost und West”. Berlin, 1957. 55—56.

⁴ SZIKLAY LÁSZLÓ: A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről. VF, 1962. 473—512.

homogénná vált, most azokétól eltér. A tengeri kereskedelem fellendülése és az Európán keresztül vezető szárazföldi utak kereskedelmi jelentőségének hanyatlása miatt a német városok fejlődése a XVI. század folyamán megakadt, ennek következtében a reneszánsz társadalmi-gazdaságialapja, és a polgárság szerepe a német gazdasági és politikai életben meggyöngült. A német kultúrához számítható egyetlen nagy nyugat-európai típusú humanista, Erasmus, Németalföld fia volt, mely a tengeri kereskedelem fellendülésének hasznát élvezte és abban aktívan részt vett. A reneszánsznak így a német kultúra történetében nem is jutott olyan döntően fontos hely, mint az olaszéban vagy az angoléban. A német reneszánsz nem alakított ki modern élettartalmat hordozó irodalmat, a már meglevő német műveltséget nem egyesítette a tudós humanizmussal, nem hozott létre a spanyolokéhoz vagy az angolokéhoz hasonló nagy nemzeti drámát; a német reneszánsz irodalma így nem vált, mint a nyugatiaké, a következő évszázadok nemzeti irodalmának aranyfedezetévé. Klopstock vagy Lessing programja a XVIII. században még mindig nemzeti irodalom, nemzeti jellegű színház megteremtése volt.

A képzőművészetben (Cranach, Dürer vagy Holbein festményein) tapasztalható bizonyos törekvés az önálló német jelleg megteremtésére, az irodalomban igen csekély.⁵ A humanisták stílusideálja és mintája a latin stílus volt a németeknél is, de a humanista stílus irodalmi „eleganciájának” követelménye a német stílusban nem lett uralkodóvá, mint a franciában. Luther óriási jelentőségű nyelvi reformja a népi előbeszéd felhasználása irányában hatott ugyan, de a modern irodalmi nyelv szabályainak kialakítása a franciáéhoz vagy az angolokéhoz képest elmaradt, és nem a reneszánsz idején vagy közvetlenül utána, hanem csak a XVIII. században következett be. Luther nyelvgeniusza stílusnormát állított az utókor elé, s ebben a történeti funkciójában hasonló volt a reneszánsz stíluseszmeny nyugati típusához: de csak funkciójában és nem jellegében volt hozzá hasonló. A német reneszánsz jellegére és így a további századok irodalmi fejlődésére az irodalmon belüli tényezők közül döntő hatása volt annak, hogy a német humanizmus legnagyobb filológiai teljesítménye egyházi jellegű: bibliafordítás. Éppen a Luther-biblia szavának elterjedése egy erővel teljes, de az ember szellemi felszabadulásának s a felszabadult ember gondolati és érzelmi világának kifejezésére kevésbé alkalmas stílus kialakulásának irányában hatott. A reneszánsz világiasság kezdeteit a reformáció az irodalomban egyháziassághoz vezette vissza. A líra vezető műfajává Luther az egyházi éneket, a zsoltárköltészetet emelte, a drámának csak morális célját ismerte el. A középkori német líra modern világiassága eltűnt. A reformáció erkölcsana ekleziasztikus korlátokat állított az irodalom szabad életábrázolása elé, a teológiai „teher” a német írókat évszázadokig nyomta. Nem tudott elszakadni tőle a német barokk sem, a pietizmus csak erősítette, még a XVIII. század klasszikusaihoz is eljutott. Lessing tudós teológus volt, Herder gyakorló lelkész, Schiller sohasem szabadult fel egészen vallásos családi neveltetésének hatása alól. A német Faust, Luther kortársa, a teológiai kötöttség ellen lázadt, a „fausti” ember a biblia korlátait akarta lerázni magáról. Elsőnek Goethe tudott szakítani a teológiai hagyománnyal, talán ezért is áll életművének központjában a *Faust*.

Eltekintve most minden egyéb tényezőtől, bizonyos, hogy a német irodalom a teologizmusa Kelet-Európa népeitől, amelyeknek általában nem volt

⁵ Vö. ADOLF BACH: Geschichte der deutschen Sprache. Heidelberg, 1949⁴. 206.

szélesebb rétegekre kiható és irodalmi folytonosságot létrehozó reneszánszuk,⁶ nem állt távol. S itt most nem annyira a reformáció elterjedésére gondolok, amelynek a pusztán kulturális-tipológiai megfelelésnél sokkal mélyebb, a római egyház hatalma ellen irányuló indítékai voltak, hanem arra, hogy a „teológiai terheltség” a XVIII. századig a cseh, szlovák, magyar, orosz, román stb. irodalmon éppúgy megfigyelhető, mint a németen, s éppúgy akadály — csekély számú kivételtől eltekintve — egy felszabadult, világi költészet kialakulásának, mint (a barokk minden eredménye ellenére) a németben. Így azt mondhatjuk, hogy a német és a kelet-európai irodalmak fejlődésének vonala a reneszánsz korától kezdve a XVIII. század közepéig párhuzamosságot mutat. A törökdúlásnak és a kolonizáció ellen folytatott szabadságharcoknak a németeknél megfelel a pusztító harmincéves háború. Ehhez kapcsolódik náluk a barokk döntő élménye, Grimmelshausen életműve és a lírikusoké, de a westphaliai béke után a feudalizmus ott is megerősödve él tovább és nem engedi kiemelkedni a provincializmusból az irodalom átlagát. E történetileg visszavetett fejlődés következményeként a modern német irodalom csak a XVIII. század közepén kezd kibontakozni. Többé-kevésbé helytállónak kell elfogadnunk azt a vélemernt, hogy a német kultúra nyugati értelemben vett reneszánsza, akárcsak a kelet-európaiaké, csak a XVIII. században következett be.⁷ Ekkor léptek föl nagy, sokoldalú alkotó egyéniségei is. A korszerű irodalmi nyelv igénye sem támadt föl sokkal előbb, mint a kelet-európai irodalmakban. Gottsched kezdeményezésére jelentős nyelvi reform ment végbe a XVIII. század második felében, ennek eredményeit felhasználták és alkalmazták — mivel kézenfekvően közel volt hozzájuk — a kelet-európai nyelvi reformátorok is. Általában az a tény, hogy a németeknek szintén „elmaradást” kellett pótolni, és hogy e feladatot a század közepétől a klasszikusok nagy évtizedéig, úgy tűnt, teljesítették, igen ösztönzően hatott a kelet-európai népek vezető értelmiségére.⁸

A XVIII. századi német irodalom és főként a klasszika rendkívül intenzív kelet-európai ihlető szerepét tudomásul szoktuk venni, és magyarázatául a német kultúra akkori nagy föllendülésére hivatkozunk, humanista eszméire, amelyek alkalmasak voltak arra, hogy a kelet-európai népek nemzeti-kulturális aspirációit támogassák. Hivatkozunk arra, hogy a Kelet-Európa számos városában élő német polgárság a német szellemi élet ez új, fellendült korszakát irodalma, sajtója, színházai útján és másféle módon közvetítette. Hivatkozunk arra, hogy az akkori német irodalom rejtett vagy nyílt antifeudális tendenciái megfeleltek a Kelet-Európában a feudális állapotokkal szemben kibontakozó tiltakozásnak. De ugyanakkor ritkán vagy sohasem gondolunk arra, mennyire megfelelnek a német klasszikában (és romantikában) megtalálható politikai-ideológiai *kompromisszumok* a despotikusan kormányzott kelet-európai államokban élő népek korlátozott lehetőségeinek. A klasszika mintegy helyettesített megvalósíthatatlan politikai követelményeket. Schiller esztétikai eszközökkel akarta az embert szabaddá nevelni. A forradalmi eszközök alkal-

⁶ Vö. KLANICZAY TIBOR: Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe orientale. In: La Littérature comparée en Europe orientale. Bp., 1963. 124.

⁷ GILBERT HIGHET: The Classical Tradition. Oxford 1951². 367—389.

⁸ A német példa ösztönző szerepére magyar vonatkozásban tanulságos anyagot mutat be NÉMEDI LAJOS egy figyelemre méltó tanulmányában: Die Rolle des deutschen Vorbildes in der ungarischen Aufklärung (kéziratban).

mazásának eredményességével szemben, akárcsak Goethe, szkeptikus volt. A művészi fellendülés Németországban mintegy pótolta a politikait, amely elmaradt. Nem ugyanez-e a legtöbb kelet-európai nép irodalmi fellendülésének, nyelvújítási mozgalmának, hazafias-nemzeti és egyben praktikus irányú, időszzerű feladatok megoldását sürgető romantikájának iránya?

S ami a „tett” romantikáját illeti: Schiller is a tevékenységre utalt, a tisztas munkára, az ernyedetlen fáradozásra, amely biztosítja általában az ember, társadalmilag pontosabban a polgár-ember méltóságát a feudális kisközségi önkénynek való kiszolgáltatottságával szemben. Az *Ének a haragról*, *Az ideálok* ennek az ideológiának költői megformálásai. Sőt Goethe sem talált más eszközt Faust megváltására, mint hogy polgári szorgalommal felvirágoztassa a császártól kapott földet. Az emberi élet harmóniáját a lehetőségekkel való kiegyezésben és a polgári szorgalomban és tevékenységben kell megkeresni: a német klasszika e politikai-erkölcsi programja a XVIII–XIX. század fordulóján megfelelt a kelet-európai népek kulturálisan akkor megújuló többségének.

A megfelelés azonban nemcsak a hatás és a kapcsolatok intenzitását magyarázza, hanem fényt vet a német klasszika tipológiai helyére is. Ez a művészet gyöngye és a hatalomnak kiszolgáltatott polgárságra épült, kelet-európai terjesztői pedig önkényuralom alatt élő, vele kiegyező vagy neki ellenálló polgári műveltségű nemesek, hivatalnok-családok sarjadékai, papfiak vagy maguk is papok (Zukovszkij, Karamzin, Kazinczy, Vuk S. Karadžić, Kollár). A klasszika osztályalapjai, kompromisszumos jellege és kelet-európai befogadásának körülményei egyaránt arra utalnak, hogy vannak benne párhuzamos és analóg vonások, valami belső kölcsönös megfelelés kelet-európai befogadóival; ámbár esztétikailag felülkerült nyugati ihletőin és mintáin is, ámbár teljes érettséggel fogadta magába az antikvitást, bizonyos vonatkozásai és aspirációi kelet-európai befogadóiéval is rokonok.

Tekintetbe kell vennünk továbbá a német műveltség e fénykorának kulturális összetevői között azt a Kelet-Európából kiinduló hatást is, amely a klasszika ideológiáját kiegészítette és árnyalatilag színezte, azokat a kelet-európai forrásokat, amelyekből a klasszika bizonyos tendenciái közvetlenül táplálkoztak. Elsősorban a népköltészet helyzetére és szerepére gondolok a német klasszikának abban az áramlatában, amelyet Herder képviselt, s amelytől — ha klasszikáról beszélünk — általában el szoktunk tekinteni. Lessing és Schiller a klasszikán belül „nyugati” orientációt képviselt; ámbár Lessing szorb vidékről származott és így nem volt egészen ismeretlen előtte a szláv népi kultúra sem, legalábbis a léte, — Schiller pedig élete végén élénk érdeklődéssel fordult az orosz és a lengyel történelem felé, amit *Demetrius*-törredéke bizonyít. Goethe, ifjúkorában Herder „tanítványa”, általa ébred a népköltészet értékének és jelentőségének tudatára, Herdernél találta vagy találhatta még a szövegmintát is első, világirodalmi jelentőségű népdalához, a *Haidenröslein*hez.⁹ Herder pedig népköltészeti érdeklődését és részben ismereteit is Kelet-Európából hozta magával.

Kelet-porosz szülőhelyén, Mohrungeban apja a „lengyel gyülekezet” kántora volt; fiúkorában, a hétéves háború folyamán Mohrunge évekig orosz csapatok szállták meg; Königsbergben, ahol Herder tanult, elnyerte

⁹ Az 1773-ban közzétett *Von deutscher Art und Kunst* c. tanulmánygyűjteményben. Újabb kiadás: *Deutsche Literaturdenkmale*, 40/41. Stuttgart, 1892. 41.

Hamann barátságát, s figyelme szláv és baltoszláv környezete iránt általa tovább erősödött; Rigában, ahol lelkészként először működött, alkalmat nyílt arra, hogy megismerkedjék az orosz hivatalnokokon kívül a livóniai német nemességgel, a kézművesekkel, orosz hajósneppel, lengyel tutajosokkal, német kereskedőkkel, az egész, nemzetiségileg tarka balti embervilággal.¹⁰ Hogy Herder maga mennyire értékelte ezeket a benyomásait, azt egy kiadatlan levelenek következő szavai illusztrálják: „... Egész életem csak azt bontakoztatja ki, amit gyermekkorom sugalmazott nekem.”¹¹ Legújabb monográfiája írja ifjúságáról, rigai élményeiről és a lett néppel való találkozásáról: „A föld népének dalai és táncai a valódi, gyökeres művészi gyakorlat új világát tárták ki előtte, amely attól kezdve a művészetről vallott felfogását és ezzel egy új német nemzeti irodalomért folytatott munkáját döntő módon befolyásolta.”¹² Alighanem Herder volt az egyetlen a kor jelentős írói közül, aki meglátta és tudatosította, hogy az akkori Németország keleti vidékei *nemzetiségi* területek, amelyeknek vékony német nemesi és kis számú polgári, zárt világban élő kézműves-iparos lakossága meghódított és kulturálisan-politikailag elnyomott szláv tömegek között él, s hogy ezekre vár a jövő. Nem az *Eszmék az emberiség történetének filozófiájához* (1784—1791) jól ismert szláv fejezetére kíváncsi hivatkozni, hanem az 1769. évi útinaplóra, amely az élményeket és gondolatokat azon melegében tárja elénk: „Micsoda látvány lesz az e... vidékeken — írja Herder —, ha egyszer meglátogatja majd őket a kultúra szelleme! Ukrajna lesz az új Görögország: e nép szép ege, vidám lénye, muzikális természete, termékeny országa stb. nagyra nőnek majd egyszer: a sok vad népcskéből, amelyenek egykor a görögök is voltak, civilizált nemzet áll elő: határai a Fekete-tengerig nyúlnak el és onnan az egész világon át. Magyarország, ezek a nemzetek, meg Lengyel- és Oroszország egy sávja részese lesz majd ennek az új kultúrának; ... szelleme keresztülvonul majd az álomban szenderegő Európán, és szolgálatába állítja majd a szellem természete szerint. Mindezt magában hordozza a jövő és egyszer csak meg kell történnie...”¹³

Amit az akkoriban megjelenő nyugat-európai népköltészeti gyűjteményekből, elsősorban Percy balladáiából és az *Ossianból* Herder irodalmilag tanult, az vált benne valóságos élménnyé a kelet-európai népetlet közvetlen megismerése által. A kelet-európai népek költészetét is tartalmazó gyűjtemények közül az elsőt (bár ez még nem jelent meg) már 1773-ban nyomdába adta. „Németország, te nagy birodalom, tíz nép birodalma! — kiált. Shakespeare-ed nincsen, elődeidtől sem maradtak rád olyan énekek, amelyekkel dicsekedhetnél. . Kétségtelen, hogy voltak, s megvannak talán még ma is; csak hogy sárborítja be őket, félreismertség, megvetés...”¹⁴ Herder irodalompolitikájában így lett a szláv és az északi népek dalainak gyűjtése nemes értelemben vett német feladattá, így alakult ki tudatában a népdalok nemzetközi közösségéből a népek nemzetközi közösségének irodalma, a világirodalom gondolata, amely-

¹⁰ Átvétel WILHELM DOBBEK könyvéből: Johann Gottfried Herders Jugendzeit in Mohrungen und Königsberg. Würzburg, 1961. 194. — Herderre egyébként használtam RUDOLF HAYM klasszikus munkáját: Herder, I—II. az Aufbau-Verlag kiadásában. Berlin, 1954. Továbbá: V. M. SCHIRMUNSKI: Johann Gottfried Herder. Berlin, 1964.

¹¹ Idézi DOBBEK, 23.

¹² Uo. 194.

¹³ Journal meiner Reise im Jahr 1769. Herders Werke, Suphan kiad. IV. 402.

¹⁴ Von Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst. Suphan, IX. 553.

hez Európa keleti vidékéről szerezte meg az ihletést, hogy megihlesse vele Goethét. *Ki szokott gondolni Goethe világirodalom fogalmának kelet-európai — áttételes — gyökereire?* Érdemes lenne ezt a folyamatot teljes szélességében kibontani!

A német klasszika „keleti” és „nyugati” ága így fonódik össze a *világirodalom* fogalmában, amely eredete szerint a keleti, az ősi amerikai és ókori népek mellett a kelet-európai népek költészetének belépését jelenti a világ irodalmi közösségébe: sőt, mint láttuk, Kelet-Európának közvetlen élményen alapuló ihlető szerepe van. A dolgok mozgása azonban itt még nem áll meg. A német klasszika eszme-kohójában formát öltött ihletés visszahat az ihletőre: Karadžić, Čelakovský, Šafařík, Kollár felhasználják és magukévá teszik a világirodalom közösségében megjelenő szláv jövő eszméjét népeik nemzeti újjászüléséhez, s ugyanígy Herder magyar „jóslata” az *Eszmék*ben elkeseredett ellenállásra ösztönöz. Az *Eszmék* 16. könyvének 4. fejezete, a „szláv”-fejezet tulajdonképpen a munka egészében jelentéktelen és rövid. Nem hatja át olyan belső hevület sem, mint az utinapló szavait, amelyeket idéztem. Hogy mégis olyan nagy volt a visszhangja, az csak azt mutatja, hogy fennálló korszükségetet volt képes kielégíteni. „Észtek és lettek, vendek és szlovákok, lengyelek és oroszok, frizek és porcszok — az ő effejta dalaik még nincsennek úgy összegyűjtve, mint az izlandiak, a dánok, a svédek dalai, nem is szólva az angolkéről, . . . vagy akár a déli népekről.”¹⁵ Herder ihletésének függvénye a német romantika népköltészet kultusza, csakúgy, mint a kelet-európai népeké, szerepe van a szláv messianizmustudatának megerősödésében, Mickiewicz, Palacký és mások missziójában, jelen van még Masaryk gondolatvilágának bizonyos elemeiben is. Hatása mutatja leginkább, hogy mennyire politikai gondolkodó, ihletettségének kelet-európai eredete, hogy típusban, gondolatkörének jellegében mennyire nem egyszerűen nyugat-európai. Ernest Renan azt mondta róla, hogy a legjobb francia gondolkodók hagyományait folytatja, tudniillik a felvilágosodás gondolkozóiét; ezzel kimondta Herder aránylag csekély jelentőségét Európa nyugati felében: keleti jelentősége annál nagyobb; mintegy a keletnek adta vissza, amit a kelettől kapott.¹⁶ A kelet-európai népek költészetétől megtermékenyülve lett termékenyítője a kelet-európai irodalmak népies mozgalmainak, modern irodalmuk alapjának!

Tulajdonképpen Herdertől származik a nemzeti-történelmi dráma gondolata is: ebben Shakespeare az ihlető, de a történelmi tudatosságban és a történelemre való érzékenységben Herdernél alighanem szerepe van annak, hogy a német település-terület széléről származott, és nyelvileg egy vékony, hódítóként odakerült uralkodó osztályhoz tartozott, noha érületileg nem. Éles nemzeti önbírálata, mely írásai sok helyén olvasható, Kelet-Európa nagy és humánus államférfiainak és költőinek magatartására emlékeztet. Rigából Herder mintegy kívülről szemléli népét és a német történelmet, s így többet lát meg belőle, mint az anyaországiak legtöbbje. A történelmiség költői felhasználhatóságának gondolatát Shakespeare-ből meríti, s 1773-ban arra buzdítja Goethét, hogy a német lovagkorból és német nyelven állítson emlékművet Shakespeare-nek.¹⁷ A *Götz von Berlichingen*, az első német történelmi dráma,

¹⁵ Uo. 532.

¹⁶ Vö. JEGOR VON SIFERS: Humanität und Nationalität. Eine livländische Säkularschrift zum Andenken Herders. Berlin, 1869. 5—10. Renanra és Herder hatástörténetének egyes mozzanataira lásd; ALEXANDER GILLIES: Some Thoughts on Comparative Literature. In: Yearbook of Comparative and General Literature I. (1952) 23—24.

¹⁷ Von deutscher Art und Kunst. Id. kiad. 76.

amelynek nemcsak a tárgya múltbeli, hanem tudatvilága is történelmi, Angliában a történelmi regényhez vezet (egyébként maga a *Götz* is, első fogalmazásában, inkább dialogizált regény), német földön a lovagdrámákhoz, amelyeknek sora végighúzódik a romantikán, továbbá Schiller történelmi drámáihoz, amelyek azonban a *Götz* „shakespeare-i” szelleméhez képest visszakanyarodnak a francia klasszicizmus hagyományaihoz, részben pedig új, immár kevésbé differenciált s a történelmi alakokat direkt módon megszólaltató stílust teremtenek. Franciaországban a Schiller és a németek ihlette történelmi drámából vonzó romantikus játék lett Victor Hugo kezében, amelynek legfőbb irodalmi funkciója, hogy lerombolja a klasszicizmus önmagát túlélte stílusuralmát. Németországban és Kelet-Európa országaiban azonban egyaránt a nemzetérválás eszköze, a nemzeti tudat ébresztője, a nemzeti aspirációk kifejezője lett. Legelőkelőbb és legmagasabbrendű színpadi műfajnak egészen századunkig a németeknél és Kelet-Európában a történelmi tragédia számított, mely pedig a romantikával lassan túlélte önmagát, mint műfaj hitelét veszítette. De mindenütt, ahol a nemzeti tudat ébresztésére van szükség, ismét valóságos funkciójába lép: ezért hosszú életű a német irodalomban, Ausztriában — mint az osztrák történelem konstruálója és rekonstruálója —, ezért tartós életű Kelet-Európában, ahol az egyes népek nemzeti ébredése nem is egyszerre, időben esetleg több évtizedes eltolódással következik be. A nemzeti-történelmi dráma olyan műfaj tehát, amelynek sorsa a német nyelvű irodalomban és egyes kelet-európaiakban, az oroszban, lengyelben, csehben, szlovákban, magyarban hasonló.

A klasszicizmussal és a romantika népköltészeti gyűjteményeivel egyébként a német irodalom rendkívüli ihlető hatása végéhez ért; a német romantika lírai-misztikus iránya talán csak egyetlen nagy jelentőségű szláv költőt ihletett meg, a cseh Karel Hynek Máchát. A klasszikával és a romantikával a német irodalom fejlettségben és esztétikai színvonalban utolérte Európa nyugatabbra élő népeinek irodalmát, sőt éppen e két korszakával egy időre íhetőjük és tanítómesterük lett. Együttal magán a német irodalmon belül is olyan magas szintű irodalmi tradíciót teremtett, hogy hasonló fejlődésvonalat, mint a XVIII. századig, a német és a kelet-európai népek egy részének irodalmában a XIX. század folyamán már nem láthat. Időben éppen a német „művészi korszak” lezáródásakor, 1830 után a francia mellett az orosz realista irány szökik magasba, s veszi át az iránymutató szerepet egész Európában, természetesen tehát Kelet-Európában is. (Ha Friederich-Malone összehasonlító világirodalomtörténete, az *Outline of Comparative Literature* (1954), mely minden korszak élére egy vezető irodalmat állít, következetesen végigvitte volna ezt az elvet, a XIX. század második felének élére az orosz irodalmat kellett volna állítania.) Mégis megfigyelhetők a német irodalom fejlődésében továbbra is olyan vonások, amelyek a tipikusan nyugati fejlődéstől megkülönböztetik, s egyes pontokon a keletihez közelítik, illetve sajátosan német jellegzetességet mutatnak. A következőkben — egészen vázlatosan — ezek közül kísérlünk meg néhányra rámutatni.

1. A német polgárság helyzete a XVIII. századihoz képest lényegében nem változott a klasszika és a romantika, tehát a napóleoni háborúk és a szent-szövetségi reakció korszakában sem; a gazdasági vezetésbe csak a 40-es években kapcsolódott be, de főként az egyre növekvő hatalmú és területű Poroszországban ekkor is úgy, hogy nem váltotta föl a feudális vezetést, hanem azzal csupán együttműködött. A romantikának számos képviselője származott

a keleti-porosz vidékek feudális nemességéből — elég, ha Heinrich von Kleistre, Achim von Arnimra, Joseph Freiherr von Eichendorffra, Max von Schenkendorffra vagy akár E. T. A. Hoffmannra gondolunk. A realizmus előkészítői és megvalósítói viszont polgári, kispolgári vagy egészen vagyontalan származásúak, mint Büchner, Heine, Keller, Otto Ludwig, Hebbel, a későbbiek közül Raabe vagy Fontane. 1848 forradalmi kísérletének megghiúsulása, a német polgári osztály gyöngesége, függő helyzete és kompromisszumra való hajlandósága következtében a német irodalomban nem alakult ki olyan széles körű társadalomábrázolás, mint a franciában vagy az angolban, sem olyan társadalomkritika, mint az orosz irodalomban, vagy az a kegyeletlen társadalmi szatíra, amely a kisebb kelet-európai irodalmak számos realista képviselőjére már a XIX. században jellemző. De az 1830 és 1848 között kialakuló politikai költészet, Heine, Herwegh, Freiligrath költészete, az osztrák A. Grüné és Lenaué párhuzamos a lengyel, a magyar, a román reformkor jelenségeivel. Németország a tudományos szocializmus szülőföldje, s Marx és Engels tanításai már a század utolsó negyedében Kelet-Európa egyes országaiban, főként Oroszországban, Bulgáriában, Szerbiában termékeny talajra találnak. Ugyanekkor bontakoznak ki Németország munkásmozgalmának és a kelet-európai országok munkásmozgalmának a XX. században különösen megerősödő kapcsolatai.

2. Párhuzamos műfaja a német és több kelet-európai irodalomnak az 1870-es években művelt történeti regény, melynek célja a nemzeti tudat élesítése, módszere egy a realizmuson iskolázott historizmus, illetve a lengyel irodalom ezzel analóg pozitivizmusa. E történeti regények már tárgyuknál fogva is a romantika bizonyos továbbélését mutatják, politikai tendenciájukat tekintve a német irodalomban az új császárság reakciós és nacionalista-soviniszta céljait szolgálják, tipikus példájuk F. Dahn regénye: *Ein Kampf um Rom* (1876). De ugyancsak a nemzeti gondolat szolgálatában állnak a cseh A. Jirášek történeti regényei, amelyek a cseh múlt dicsőséges harcait idézik s rendkívül népszerűek, a kiváló lengyel realista és társadalomkritikus, B. Prus a világirodalom egyik legkiválóbb történeti regényét írta meg, *A fáraót*, H. Sienkiewicz számtalan nyelvre lefordított történeti regényei pedig nemcsak a nemzeti múltról festenek képet, hanem a második világháború eseményei óta szinte prófétikusnak érezzük, amit legnagyobb művében, a *Keresztieslovagokban* bemutat.

3. Az újjáéledt nacionalizmus történeti regényei azonban nem álltak a német irodalom fővonalában. Már a XIX. század utolsó előtti évtizedében kibontakozó naturalizmus Zola, Ibsen, a nagy orosz realisták ihletésére és kezdetben még a német munkásmozgalommal rokonszenvezve a jelen valósága felé fordult. Programja, hogy a társadalmat és az embert leplezetlenül mutassa be, a szociális tematika és a városi nyomor ábrázolásának előtérbe nyomulásához vezet. Hauptmann színpadán megjelenik a munkásosztály, jelentős német polgári író művében először. Általános európai jelentkezése mellett van azonban a naturalizmusnak a német irodalomban egy olyan ága, amely a kelet-európai irodalmakkal párhuzamos, tudniillik a *parasztság irodalmi ábrázolása*. A legjobb német parasztregeényt Wilhelm von Polenz írta (*Der Büttnerbauer*, 1895), aki a naturalisták közül indult, s regényében egy parasztszalád pusztulását mutatja be — a kapitalista gazdálkodás következményeként. Az úgynevezett *Heimatkunst* képviselői viszont már szembefordulnak a naturalizmussal, hogy idillizálják és eszményítsék a paraszteleletet. Nem mentesen a faji ideológia korai képviselőinek (Langbehn, Gobineau) hatásától, irányuk részben a hitle-

rizmus „vér- és rög-költésztéhez” vezet, s ebben a kelet-európai irodalmakban oly igen fontos szerepet játszó paraszttémájú irodalomtól általában különböznek. Társadalmi bázisuk azonban éppoly valóságos, mint a kelet-európai paraszttémájú műveké, mivel a nem iparosodott akkori keleti német ország-részekben, továbbá Ausztriában életformáját tekintve a kelet-európaihoz hasonló parasztság élt. A *Heimatkunst* nem egységes irány, különböző ideológiájú, módszerű és rangú írók férnek meg benne: de egy ponton, egy már az irány keletkezése korában elmaradt és megszűnésre ítélt életforma idillizálásában, sőt felmagasztalásában megegyeznek — s ebben is nem egyszer mutatnak nem kívánatos párhuzamosságot a kelet-európai irodalmak egyes képviselőivel. Az a mély szociális pátoasz és humanitás, amely a kelet-európai irodalmak legnagyobb parasztábrázolóit (Reymont, Móricz, Sadoveanu és mások) eltölti, hiányzik belőlük. A parasztság ábrázolása a német irodalomban a fasizmus íróinál teljességgel reakciós és emberellenes tartalommal telt meg, de a baloldali és szocialista német irodalom ekkor is küzdött a parasztábrázolás politikai és szociális tisztaságáért (Ehm Welk, Adam Scharrer). A megújódott parasztság mint téma napjainkban az NDK íróinak műveiben támadt új életre (Strittmatter).

4. Azt gondolom, a Német Demokratikus Köztársaság irodalmát nem szükséges párhuzamba állítani a kelet-európai szocialista országok irodalmával: párhuzamosságuk a társadalmi és emberi célok megegyezésének természetes következménye. De az eddigi vázlat utolsó mozzanataként ennek az irodalomnak az előzményeire s általában a német irodalom két világháború közötti történetének néhány szempontjára rá kell még mutatnom. Aligha van ugyanis még egy olyan európai nem-szláv irodalom, amely az októberi forradalomra és az első proletárállam megalakulására nem csupán szavakkal és művekkel, hanem egész történetével élelnebben reagált volna, mint a német. Magával hozta ezt a történelmi helyzet is. A veszített háború, a nyomor, az infláció felfokozta a szenvedélyeket a kapitalista társadalmi rend kritikájára, a Hohenzollern-despotizmus szólásszabadság-fojtogató rendszerének letűnte és a weimari köztársaság főként eleinte szabad politikai légköre módot adott a kritika megnyilvánítására. Polgári író talán még olyan élesen nem bírálta hazáját, mint ekkor Heinrich Mann, olyan mélyen nem elemzte a német polgársztály világnézeti-szellemi válságait, mint Thomas Mann. A váltásokról a polgári reakció ideológusai egyszerűen „világvéget” láttak; O. Spengler híres könyve, a *Nyugat alkonya* e pusztulás-élményből fakad, s alighanem ugyanebből Heidegger irracionális-beletörődő egzisztencializmusa. A haladó polgári irodalom addigi szociális problematikáját viszont a szenvedélyes politikai érdeklődés, sőt érdekltség váltja fel, rendkívüli világnézeti feszültség áll elő az irodalmi életben belül, amelynek egyik pólusa a német munkásmozgalom, a párt és a szocialista internacionalizmus, a másik a fasizmus és a reakció. A német szocialista irodalom tömörülése, a „Bund” nemcsak német tömörülés volt, hanem tagjait, a külföldi (és éppen a magyar) szocialista emigrációnak benne játszott szerepét, főként pedig azt a nagy hatását tekintve, amelyet részben saját irodalmával, részben az orosz-szovjet irodalom közvetítésével különböző kelet-európai államokban, Magyarországon, Csehszlovákiában, Romániában kiváltott, nemzetközi jelentőségű és nemzetközi jellegű szervezetnek kell tekinteni. Tevékenységével, kiadványaival, ideológiai vitáival, amelyek a nemzetközi szocialista irodalom kialakulásának kiemelkedően fontos mozzanatai voltak, mélyen belenyúlt elsősorban a kelet-európai szocia-

lista országok irodalmának történetébe és általában a szocialista realizmus nemzetközi kibontakozásának folyamatába is. Elismert, de kellőképpen máig sem méltányolt és tekintetbe nem vett tények ezek! Azt hiszem, helyes volna szakítani tehát a szemlélettel, mely századunk német irodalmának fővonalaiba a fasizmus és a fasisztaellenes irodalmi egységfront küzdelmét állítja és a nyomatékot a polgári irodalom nagy képviselőire helyezi. A XX. századi német irodalom a szocialista irodalom kialakulásának a szovjet irodalom után sorrendben a legnagyobb hatású, ezért egyik legfontosabb góca volt Európában. Polgári antifasiszta ága is történelmi feladatot teljesített, mégis a nemzetközi szocialista irodalom kialakulásában játszott szerepe a döntő funkciója a modern világirodalom történetében. Helyesen lehet-e látni, meg lehet-e írni a kelet-európai és főként a szocialista országok XX. századi irodalmának történetét a német irodalom állandó tekintetbe vétele nélkül?

Tipológiai vázlatunk célja az, hogy erre a kérdésre keressünk feleletet, — de a kelet-európai irodalmak egész történetét tekintve. Eredményeként, gondolom, azt szűrhetjük le, hogy a német irodalom *közöttek* típus Európában. S bár *tiszta* típusok — a típusfogalom ismeretelméleti értelme és a történelem valósága szerint — nincsenek, maguk éppen a kelet-európai irodalmak is hol egyik, hol másik típushoz közelednek más és más korszakaikban,¹⁸ annyi bizonyos, hogy az európai főtípuson belül a német irodalom eléggé sajátos jellegzetességekre hivatkozhatik. Ezek, láttuk, nemegyszer éppen a kelet-európai irodalmakéval párhuzamosak, hozzájuk hasonlók. A kérdés részletes és adatokkal bőven dokumentált feltárása hosszú kutatást és bőséges teret igényelne.

¹⁸ A kelet-európai irodalmak általános kérdéseire már idézetteken (4. sz. 6. sz. jegyzet) kívül főként a következő munkákat használtam: KARL DIETERICH: Die osteuropäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt. Tübingen, 1911. — GÁLDI LÁSZLÓ: A Dunatáj nyelvi alkata. A dunatáj irodalmi fejlődése. In: A Dunatáj. I. Bp., 1946. 91—157. — JULIUS DOLANSKÝ: Das vergleichend-historische Studium der Literaturen Osteuropas. In: La Littérature comparée en Europe orientale. Bp., 1963. 101—114. — KÖPECZI BÉLA: La méthode comparative et les littératures contemporaines des pays socialistes européens. Uo. 129—132. — BOJTÁR ENDRE: Zur Frage der Ausgestaltung der neuzeitlichen Literatursprachen in Osteuropa. Studia Slavica, X. (1964) 405—424.

A kelet-európai szocialista líra néhány kérdése (1914-1929)

Bevezető megjegyzések

Mit jelent az, hogy szocialista líra? És szükség van-e ilyen korlátozó jelzőre? Nem újkeletű kérdések ezek. Abban az időben, mikor a szocializmusról távoli, tisztá eszményként ábrándoztak, mikor ez a fogalom az osztály nélküli békés társadalmat jelentette, 1929-ben, Tadeusz Peiper lengyel költő így ír: „Majd valamikor, a beérett idők színében játszó fordulat után . . . nem lesz proletariátus, se neve, se tartalma szerint. Akkor nem beszélnek már se a proletariátus művészetéről, se a proletariátusnak szánt művészetéről, se a proletariátus alkotta művészetéről, se a proletariátus soraiban létező művészetéről. A művészetről fogunk beszélni. A művészetről.”¹ Messze vagyunk ettől a naiv hittől; lehet, hogy el se jön a kor, mikor elhagyhatunk minden jelzőt a „művészet” mellől. Napjainkban ott tartunk, hogy a lelkes úttörőknek a jövő költészetébe vetett bizakodását visszafordíthatjuk: az ő művészetük valódi művészet volt, ha tetszik, csupa nagybetűvel.

E lírikusok közös sajátja — s itt a szocialista jelleg vízválasztója —, hogy az ember sorsának jobbrafordulását a szocialista társadalomtól várták, attól a társadalomtól, melynek gyökeres fordulattal kellett felváltania a fennállót. Ennek az eszménynek a fényében alkották meg emberképüket, ez szabott irányt önmagukról, nemzetükről, világukról szőtt elképzeléseiknek. Annak ellenére, hogy éppen ők bizonyították be: ebbe a merevnek tűnő gyűjtőfogalomba: „szocialista” belefér a legapróbb tényektől kezdve egészen a lét és halál legáltalánosabb kérdéséig minden, mégis, ez a megjelölés tartalmi, ideológiai, nem irodalmi fogantatású. S talán ezért történt, hogy megbélyegzésre amúgy is hajlamos századunkban egyetlen költői irányzat sem kapott annyi egymástól oly különböző címkét. A lista a szocialista realistától egészen a formalistáig, dekadensig terjed. E költők életútja is többnyire hányatott, tragikusan végletes. Hős, öngyilkos, áldozat — mindegyikre találunk példát.

Mostanra azonban talán eljött az ideje, hogy a tudomány objektivitásával regisztráljuk e költészet kialakulását, fejlődését, jellegét. Sőt, a néhány éve sorra megjelenő részlettanulmányok, íróportrék, az egyes nemzeti irodalmakat önmagukban feldolgozó monográfiák után előtérbe került és egyre jobban előtérbe kerül az összefüggések feltárásának szükségessége, annak vizsgálata, hogy mi jellemzi a szocialista irodalmat általában. Az irodalomtörténet is itt egy másik, ugyancsak nehéz akadállyal találja magát szemben. Az egy nemzeti irodalommal foglalkozó kutatót is gúzsba köti a szocialista líra tartalma, ha azt kizárólag e „szocialitás” szempontjából elemzi. A komparatista — a nyelvek különbözősége miatt — meg éppenséggel csak „külső irodalom-

¹ TADEUSZ PEIPER: Tędy. Warszawa, 1930. F. Hoesick, 169.

történetet" művelhet, mely sok helyen érintkezni fog a filozófiával, szociológiával, történettudománnyal. Nem árt ennek tudatában lenni, nehogy túlonként messzemenő következtetéseket vonjunk le az összehasonlításból. Ugyanis legfeljebb megállapíthatjuk egy jelenség meglétét több irodalomban, de ez még egyáltalán nem garantálja, hogy e jelenség esztétikailag — irodalmilag egyforma színvonalú és értékű.

Határok

Először az időbeli határokról; ez meglehetősen világos kérdés. Kezdetnek az első világháború kitörését éppen úgy vehetjük, mint a végét, de természetesen felfogható korszaknyitónak az Októberi Forradalom is. Elfogadható korszakhatárnak tűnik az 1929-es év is. A világválság nemcsak a gazdasági — társadalmi struktúrát érinti, hanem jól felismerhető törést, fordulatot hoz a szellemi életben, az irodalomban is. Nezval 1931-ben univerzális katasztrófát, jövődől annak a társadalomnak, mely eljutott arra a pontra, „mikor a gőz vízzé alakul”.² A húszas évek végére lezárult a líra történetének egy szakasza; a korszakváltást nemcsak maguknak az irányzatoknak éles fordulata jelzi, hanem a „második avantgarde”, „szocialista realizmus” és más néven fellépő új generáció indulása is.

Nehezebb a helyzet a térbeli határokkal. Mely irodalmakat tartunk kelet-európainak annak a szocialista lírának a nézőpontjából, mely program-szerűen internacionális volt? Még bonyolultabb kérdés, hogy milyen viszony fűzi ezt az egységben felfogott és a nyugat-európaiól világosan különböző tömböt az orosz-szovjet költészethez. Messze vagyunk attól, hogy világos képünk lenne a húszas évek orosz lírájáról. De ezen az inkább technikai nehézségen túl: a kelet-európai egység alapja nem elsődlegesen művészeti, hanem társadalmi-politikai. A kapitalista rendszer viszonyai között alkotó, azzal szembenálló lírikusokat fogjuk egybe e címző alatt. A Szovjetunióban viszont a hivatalos állami politika és a szocialista líra vonala egybeesett. Ezt a különbséget Kurt Konrád így fogalmazta meg: „Ez a szocialista forradalmi realizmus abban különbözik a szovjettől, hogy a kapitalista ellentmondások és ellentétek között élő egész emberre irányul . . . (a kapitalista társadalomban születő) szocialista realizmus anyaga nem az osztály nélküli társadalomba lépő új ember, hanem a kapitalista világ csődjének és a proletariátus harcának a különböző megnyilvánulásai.”³ De más értelmű a szovjet valóság és a polgári társadalom talaján álló költő világképe akkor is, ha egyformán „az osztály nélküli társadalomba lépő új embert” éneklik meg. Majakovszkij számára Lenin intim beszélgetés partnere, Nezval szemében a modern Dionüszosz, aki a moszkvai skarlátorgonák hangja mellett születik. Az új társadalom, az érte folytatott harc, az új ember, a szocialista rend — mindezek az eszmények mást jelentettek a Szovjetunióban, mint Kelet-Európában. Másfelől: a két világháború közötti nem egészen húsz év epizód Kelet-Európa történetében, olyan epizód, mikoris a Szovjetunió *politikai* tekintetben a többi kelet-európai nép elé ugrik. De alighanem a politika volt az egyetlen szféra, ahol ez az előrehaladás bekövet-

² V. NEZVAL: Předmluva k výstavě obrazů Štyrského a Toyena. Tvorba, 1931. 48. sz. 763.

³ KURT KONRAD: O socialistickém realismu. in: Kv. Chvatík: Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky. Praha, 1962. ČSAV, 334.

kezett. Továbbá: 1929—30-ig a szovjet művészetnek csak egy része — s talán a kisebb része — reagál közvetlenül az akkori szovjet valóság konkrét, napi kérdéseire, s inkább a szocialista ember születése, az új morál, az új élet általánosabb kérdései izgatják — akárcsak a többi kelet-európai ország szocialista művészt. Kisebbségek az olyan speciálisan szovjet versek, mint például az „Önagyonülészek”, s nem ezekben a művekben kell látnunk a szovjet költészet fő vonalát. Összefoglalva tehát, a koronként változó Kelet-Európa irodalmi köze a tárgyalt időszakban beletartozik az összes szláv, továbbá a három balti, valamint a román és a magyar irodalom; a kelet-európai szocialista lírát egységes egészként fogjuk fel, melyre hatott a nyugat-európai költészet, de még inkább a Szovjetunió léte, valósága, s ennek a valóságnak a problémáival vívódó szovjet-orosz szocialista líra. Az utóbbi hovatartozását nyitott kérdésnek kell tekintenünk. A mi álláspontunk szerint ez is kelet-európai típusú költészet, azzal a megszorítással, hogy egy része a többi kelet-európai szocialista lírikustól teljesen idegen kérdésekről szól, és sok tekintetben más megoldást találunk az azonos kérdések esetében is.

Ezen a kelet-európai típuson belül egyelőre nem tudunk figyelembe venni minden nemzeti irodalmat. A cseh, a lengyel, a lett, a litván, a bulgár és a magyar líra sajátosságait próbáljuk összehasonlítani, belőlük vonunk le általános következtetéseket, annak tudatában, hogy a teljes és árnyalt kép kialakításához feltétlenül szükséges lesz a többi irodalom anyagát is felhasználni.

„Neked szolgálni, alapvető osztály” (Jan Rainis)

A kelet-európai szocialista líra története a balti irodalmakban kezdődik. Nemcsak azért, mert a balti költők nagy része a szocialista eszmék felé fordult már az első világháború előtt, hanem azért is, mert a litván Julius Janónis (1896—1917) és a lett Jan Rainis (1865—1929), e két nagy egyéniség munkásságában már egyfajta szintézisnek is tanúi lehetünk. Bármily mechanikusnak is tűnik, ez a szintézis az 1905-ös forradalom talaján jött létre. Az iparilag fejlett litván és lett földeken a munkásosztály igen erős volt; a litván szocialista mozgalom szervezetileg a lengyelrel, a lett pedig az oroszokkal kötötte össze sorát. Annak ellenére, hogy a Kommunista Párt csak 1918-ban, illetve 1919-ben alakult meg, a litván és lett szociáldemokraták az oroszországi mozgalom balszárnyának számítottak. Az 1905-ös forradalom leverése után ezért nagyrészt emigrációba kényszerültek, Rainis ugyanúgy, mint a Litván Tanácsköztársaság későbbi elnöke, a kiváló marxista kritikus, Vincas Mickevičius-Kapsukas. A haladó litván és lett irodalom nemzetközi nevelést kapott. Az orosz forradalmi demokraták, a századvég nagy orosz és lengyel realistái közvetlenül hatottak a lett és litván fejlődésre. A balti írók nagy része a pétervári főiskolákon tanult, a világirodalmi szintre felnövő orosz kultúra tevékeny részei voltak. Különös, többnyelvű táj ez, ahol Lėsmian lengyelül és oroszul, Janónis litvánul és oroszul versel, a lettek Dienas Lapa c. újságja Vilniusban lát napvilágot, ahol a belorussz Kupala szinte nemzeti költő. Ugyanekkor ez a „kelet-európai nemzetköziség” nem magába zárt, hermetikus beltenyészet volt. A modern lett és litván irodalmi nyelv a múlt század második felétől kezdve alakul ki. Az, ami a lengyeleknél, cseheknél, oroszoknál stb. a nemzeti újjászületés, a nyelvújítás korában történt, itt hatvan-hetven év késéssel ismétlődik meg. Ekkortájt kezdik kipróbálni a nyelv erejét a nyugati irodalmakon,

ekkortájt születnek a legkitűnőbb fordítások; a nyugati irodalmak ilyen szem-meltartása azt eredményezte, hogy előbb sajátították el az akkori legmoder-nebb ottani áramlatokat, mint Közép-Európában. A szimbolizmus például már a múlt század utolsó évtizedében vezető lírai áramlattá vált a lett és litván irodalomban. A széles skála, mely a tiszta költészet ideáljától kezdve egészen a lenini pártirodalom jelszaváig terjedt, nagy választási lehetőségeket kínált.

Az 1905-ös forradalom és az azt megelőző válság rávilágított az itt különösen éles ellentmondásokra, melyek között nem utolsó helyen állt a nemzeti önállóság kérdése. A társadalmi és nemzeti felszabadulás ügye objektíve korán és szerencsésen összefonódik: az a cári rend, mely az orosz munkásosztállyal vérszen leszámol, küldi száműzetésbe, majd kergeti külföldre Rainist, veti börtönbe Janónist. A lett és litván értelmiség legjobbjai megértik, hogy át kell állniuk a proletariátus oldalára. Most már csak a líráról beszélve, ez annyit jelent, hogy a költők verseiben új hős jelenik meg: a munkás, s ezzel költészetük kettészakadt. Szolgálni kívánják ezt az új hőst, azonosulni azonban nem tudnak vele. Róla énekelnek, helyesebben róluk, mint osztályról, mint tömegről; de a költő attitűdje a kívülállóé.

Ez a szocialista líra három forrásból táplálkozik. Az első, a legfontosabb a szimbolizmus. De ez a szimbolizmus önmagában is a nyugat-európaítól eltérő sajátosságokat mutat. A formák váltakozékonyasága, a benyomások egymásbaolvadása, a zenciség mellett a nyugat-európai szimbolizmus mindenekelőtt egy új fajta világlátás költői indoklása. Itt viszont a szimbólumrendszer — s ez érvényes az orosz, a magyar (Ady), a bulgár irányzatra is — az emberi kultúra *történelmi* ritmusát igyekszik érzékeltetni; míg az első inkább „metafizikus”, a második „történet-filozófikus”. Ami közös: a lett és litván lírikusok számára is az egész érzékelhető valóság csak az eszmék világának a metaforája. Most tegyük hozzá, hogy a minket érdeklő költészet esetében: a szocialista eszmevilág metaforája. A természet jelenségeiben: a tengerben, a szélben, a viharban, a kősziklában, a világ dolgaiban: a városban, a gépben, a pénzben számukra a Forradalom és az Elnyomás, a Szabadság és a Rabság, a Függelenség és az Önkény nyilatkoztak meg.

A szimbolizmusnak ezt a történelmi elvontságát még csak erősítette és különös módon színezte a munkás-költészet, a mészgalmi líra, mely alakító hatással volt a lett és litván poézisre. A proletárköltészet alapvető sajátossága ezekben az években szintén az általános képhez való vonzódás volt. Emellett az esztétikai absztrakcióra való törekvés mellett történelmi tényekkel, reáliákkal zsúfolt ez a líra. Dalaiból az 1905-ös forradalom története szinte napról napra követhető. Hangja ünnepélyes, harsány, szilaj. Rendíthetetlen optimizmus árad belőle, alapvető műfaja a himnusz. Lírai hőse a harcos, a forradalmár, de minden egyéniesítés nélküli, absztrakt-hős ez is. A proletár költők a líra funkciói közül szinte egyedül a felhívást, a mozgósítást, a lelkesítést tartják feladatuknak. Elképzeléseikben az esztétikai és etikai elem szétválaszthatatlanul összefonódik. A jövő is ebben az egységben jelenik meg szemük előtt. Ez a romantikusan jövőbe néző, a jelent tényszerűen leíró, dinamikus, közérthető líra találkozott a lett és litván szimbolizmussal. A forradalmi szituáció pillanatnyi állásától függően hol az egyik, hol a másik összetevő erősödött fel e sajátos szintézisben.

A lett és litván szocialista líra harmadik alkotóeleme a népköltészet. Ezt érthetővé teszi az irodalmi nyelv késői kialakulása és az ezen keresztül beszürem-

kedő népiesség.⁴ De nemcsak a hangvételben jelentkeznek folklór elemek, hanem a szemléletmódban, hősválasztásban is. A lett és litván földeken az alapvető kizsákmányolt osztály a parasztság volt, mely az 1905-ös forradalom harcaiból — főleg Lettorszáiban — a munkássággal egyenlő részt vállalt.⁵ Másrészt nem szabad elfelednünk, hogy a szocialista mozgalmat Oroszországban a narodnyikok tanítása előzte meg, akik felvilágosító — népnevelő munkájukat a munkásszervezetekre is kiterjesztették.

Ily módon nagyon jellemző költészet alakult ki: népi motívumokkal átszőtt, szimbolista proletár-líra. Hogy még világosabb legyen, hadd hivatkozzunk egy jól ismert és alaposan elemzett példára: Gorkij munkássága, amellelt, hogy a legnagyobb hatással volt a lett és litván szocialista irodalom kialakulására, a legjobban megfelel az ugyanabból a társadalmi valóságból kinőtt lírának.

„A jó emberek Internacionáléja” (Iszak Babel)

Az első világháború mellett két nagy esemény formálta Kelet-Európa XX. századi arculatát: az Októberi Forradalom és az önálló nemzeti államok létrejötte. Ezek a történelmi tények mindenki számára világossá tették, hogy új korszak, új század kezdődik. A *tabula rasa* nagy lehetőségeket kínált. A háború szörnyűségeiből egyetlen fogalom, a pőrén maradt Ember fogalma menekült meg. „Nagy katasztrófák után a dolgok bizonyos értelemben mindig az ábécétől újra kezdődnek. A katasztrófákban az ember primitívvá válik, lehull róla, mint felesleges máz a sok másodlagosság, mesterkélttség, túlfinomultság.”⁶ Šalda szavai ráillenek a háború utáni első évek valóságára. A szocialista művészek egy részének emberképét is a világégést követő hangulat határozta meg. Számukra a nemzeti önállóság elnyerése nem jelentette a végecélt. A szociális felszabadulást azonban illuzorikusan képzelték el. Wolker a *Kommunistai Kiáltvány* jelszavát így fogalmazza át: „Világ élők, egyesüljtek!” Ne tévedjünk: itt most mi a szocialista líráról beszélünk, nem az ekkortájt gombamódra elszaporodó kispolgári — reformista eszmeiségű irodalomról. Mert az alapvető kérdésben, a társadalmi rend forradalmi megváltoztatásának szükségességében szembenállt az etikai szocializmust hirdető és az igazán szocialista irányzatok álláspontja (persze a határ sok esetben nehezen meghúzható, kivehetetlen). De a szocializmus e költők számára egy háborúmentes, testvéri közösséget jelent, a jó emberek Internacionáléját. Ezt a társadalmat, a szocialista ember modelljét, épp ezért etikai fogalmakkal határozzák meg. Mivel az új lírai hős is ilyen absztrakció alapján születik, nem a munkás lesz e költészet főszereplője a maga történelmi konkrétságában, hanem a szegény ember, az utcalány, a koldus, a kisemmizett, a szájalomra szoruló és szájalmat ébresztő elnyomott. Különösen a cseh, a lengyel és a bulgár lírában erős a szocialista poézisnek ez a „franciskánus” szárnya. Ahol a költők származása vagy a szocialista mozgalom fejlettsége a munkásnak bensőbb ismeretét tette lehetővé, ott kezdettől fogva aktívabb, harcosabb volt a lírai hős is (lett, litván irodalom,

⁴ lásd E. BOJTÁR: Zur Frage der Ausgestaltung der neuzeitlichen Literatursprachen in Osteuropa. Studia Slavica, X. (1964) 3—4. sz. 421.

⁵ lásd DOLMÁNYOS ISTVÁN: A kelet-európai földreformok néhány problémája. (1917—1939.) I. 137. II. 548. Agrártörténeti Szemle, 1962. 1—2, 3—4. sz.

⁶ F. X. ŠALDA: Studie z české literatury. Praha, 1961. Československý spisovatel, 136.

a Kassák-féle csoport még a világháború éveiben). Itt megint csak nehéz éles határokat húzni és fölösleges is, hisz ez első típus a második irányába fejlődött. Kettős vágányon. Egyrészt a modern nagyvárosi proletár váltotta fel a szegény embert. De főként: átalakult a költői alany, a költőből, a szemlélőből, aki együttérzéssel ír az új osztályról, ennek az osztálynak hosszú és nehéz belső harcokat megjáró képviselője lett. Most már mint ennek az új, félelmetes tömegnek szószólói állnak eléink, az egyszemélyben Munkás, Költő, Ember igéit prédikálják. A költői Én foglalja el világképük nagy részét. Nagy jelentőségű ez a tény a modern poetika szempontjából. A világ, mely a megelőző szimbolista, neoromantikus áramlatok művészetében kétfelé szakadt, itt kerül megint egységbe, mégpedig olyan dinamikus egységbe, melyet a lírai alany terem meg, belülről, olyan elrendezettségben vetítve eléink a külvilágot, amilyenek ő látja.

A fent vázolt fejlődés nyomon követhető a líra formanyelvén is. „A demokratikus művészet az egyszerű viszonyok, az egyszerű gondolatok és az egyszerű érzések művészete” — írja St. K. Neumann 1918-ban.⁷ Ez az időszak az, mikor még gépromboló düh tartja hatalmában a költőket, akik a Város pókhálójából a természet csendes meghittségébe vágyódnak. Isten országát jövendőlik e földön, verseik bibliai képekkel vannak tele; az egész világgal bensőséges jó viszonyban állnak, a legkisebb fűszállal ugyanúgy, mint a kozmosz roppant tereivel. Ez a demokratikus, egyszerű, örömteli, az etika absztrakt fogalmaival operáló, a munkástestvért a középpontba állító líra azonban egyre izzóbb, sötétebb lesz.

A keményedő valóság érlel ki — s részben ebből a jóság-, egyszerűség, -szeretet-kultuszt ápoló lírából — egy másik típust. Arról az útról van szó, melyen keresztül a litván költészet eljutott a futurista T. Tilvytisig és K. Binikisig, a cseh úgynevezett proletár-költők az 1920—21-ben megjelenő versesköteteiktől az 1923—24-esekig, a lengyel expresszionizmus az 1925-ös Három sortűz költőihez, Standéhez, Wandurskihoz, Broniewskihez, a bulgár Szmirnenszki és Milev 1923-hoz.

„És mindig harcban légy, sohasem harc után”

(Jiří Wolker)

Az illúziók lassan szertefoszlottak. Az egységes nemzet jelszava kezdte elveszteni varázsát. Amikor a munkásosztály — most már a mindenütt megalakult kommunista pártok vezetésével — az orosz példát akarta követni, előbukkant a polgári társadalom kegyetlen arca. Véres összecsapások, munkásholttestek, a baloldal illegalitásba szorítása jelzi, hogy a burzsoá rend megszilárdult. A szocializmus eszmeköréből egyre inkább a fennálló társadalom tagadása kerül előtérbe. A lengyel proletárköltők, a litván, a lett, a lengyel futuristák, a cseh proletárköltők, az egész „szeptemberi költészet” címszó alatt szereplő bulgár líra, mind-mind erre a harcos, kérlelhetetlenül tagadó költői típus kialakulására mutatnak. A proletár örömteli, egy tömbből kifaragott emberként jelenik meg verseikben; leginkább a plakát sajátosságaival jellemezhetnénk őket: harsányak, a színek éles kontrasztban állnak egymással, nyelvük kis szókincsű, expresszív. Annak ellenére, hogy Magyarország kivételével a szovjet Proletkult-hoz névben vagy szervezeti felépítésben azonos moz-

⁷ St. K. NEUMANN: O umění. Praha, 1958. Československý spisovatel, 159.

galmak mindenütt létrejönnek, a kelet-európai „harcos proletár” típusa nem azonos a szovjettel. Idegen volt errefelé mindenekelőtt a szovjet proletkultusokra jellemző hagyományellenesség. Ellenkezőleg, a kelet-európai proletár-költők az összes modern irányzat közül a legerőteljesebben hangsúlyozzák a múlt század demokratikus—plebejus költészetéhez való kapcsolódást. Ezzel függ össze, hogy ők nem csupán a munkásszármazású írók műveit tekintették szocialista művészetnek, ennél fogva nem is hoztak létre — mint például a Szovjetunióban — írói műhelyeket.

Ez a rikító, lelkes líra sajátos módon tükrözte a kapitalista társadalom viszonyai között élő ember ellentmondásait. A proletár költők számára a szocializmus az érte folytatott harcot jelentette. Ezen kívül nem láttak más eszményt maguk előtt. A kapitalista jelen idő volt művészetük tartalma. A múlt század nemzeti bárdjának szerepétől csak annyiban különbözött az ő magatartásuk, hogy az elnyomott nemzet helyébe az elnyomott osztályt tették. „A proletárművészetnek mint az új osztályművészet megteremtésére tett kísérletnek ... nem szabad csupán csak a *proletariátusról* szólnia, hanem legalábbis a *proletariátushoz* és nem valamiféle fiktív, megálmodott, vagy eljövendő, hanem a *mai* proletariátushoz kell szólnia.”⁸ — írja Neumann. Saját művészetüket az átmeneti kor művészetének tartották, nem igazi költészetnek. Az csak a szocialista forradalom győzelme után lesz majd lehetséges. Kételyeik, gyakori alkotói válságaik ebből a kettősségből fakadnak: saját korukat a poézisre alkalmatlan kornak tartották. Mihelyt csökkent a forradalmi harc lendülete, vagy meglazult a tömegekkel való közvetlen kapcsolatuk, az előző korszak merengő, az abszolút titkait kutató embere maradt a színpadon. Rainis öregkori versei, Neumann évekig tartó hallgatása, Broniewski magánlírára és proletárversekre elkülönülő költészete példázza az elmondottakat. A várossal, a tömeggel, a géppel együtt élő ember képe, a harc egyértelműsége, világossága egyfelől — s a csüggedt, a szépség, a jóság éneklésének lehetőségeitől megfosztott, éppen e modern díszletek közt magát rosszul érző, magányos költő alakja a másik oldalon. Az expresszionizmus, a futurizmus dinamikus, száguldó soraival a szimbolista—újromantikus, századeleji hangulatversek állnak szemben.

Ezek a költők majd aztán a korszak végén, az 1929-es válságot követő munkásmozgalmi fellendülés éveiben, s még később, az antifasiszta harcok idején találnak újra magukra.

„*A régi valóság kristályait új rendbe törte*”
(Vítězslav Nezval)

A Komintern ötödik, 1924-es kongresszusa megállapította, hogy egy forradalmi hullám levonult a nemzetközi munkásmozgalmában. A közvetlen hatalomátvétel lehetősége elmúlt; jelenleg az elkövetkezendő forradalomra való felkészülés a legfontosabb. A munkásmozgalmában bekövetkezett új történelmi helyzet új típust alakított ki a szocialista lírában is. A tanácshatalom megdöntése nyomán a magyar, a lett, a litván szocialista mozgalomban már az 1918—20-as években egy ilyen megváltozott jellegű költészet érlelődött. (Lett expresszionizmus, litván futurizmus, Kaszák Lajos.) Legpregnansabban a valamivel később kibontakozó cseh poetizmus és a lengyel „krakkói avantgard” jelzi ezt az irányt.

⁸ Uo. 209.

Művészetük közös és lényeges sajátja: utópisztikus jellege. Bizonyos jövőre irányultság jellemezte a „jó ember” eszményének jegyében alkotókat is, de az pusztán a költészet etikai tartalmára vonatkozott. Itt viszont az egész költői rendszert, elsősorban a világ esztétikai számbavételét érinti a jövő víziója. Ezek a lírikusok látták, hogy a közvetlen harcra buzdítás mit sem érne, ugyanakkor az előző forradalmi korszak és a Szovjetunió léte bizonyította, hogy a leendő kommunista társadalom reális valami, aminek rendjével már most számolni lehet. Ezek a művészek abban különböztek az összes többi szocialista lírikustól, hogy hittek az Új Művészet megteremtésének lehetőségében már a kapitalista társadalom keretei között is. Ők tehát mintegy átugorták — de természetesnek véve követelték is — a proletárforradalmat, s az utána kialakuló világ képét igyekeztek megalkotni.

Művészetük alapelve ennek megfelelően az építés, a teremtés elve. A rend, a szigorú, szabályos alkotás eszménye nyugózi le őket. „Az új szépség konstruktív munkában született, mely a modern élet alapja. A konstruktív módszer győzelmét csak az éles intellektualizmus hegemoniája teszi lehetővé, mely intellektualizmus a modern technikai materializmusban jelentkezik. A marxizmus. A konstruktív elv tehát magát a modern világ létét feltételező elv.”⁹ Paradox módon éppen ez az utópisztikus költészet térképezte fel az egész XX. századi valóságot a maga teljességében. Mert itt a program ugyan utópisztikus volt, de magát a szocialista jövőt nagyon is konkrétan képzeltek el a költők. Az új társadalom, a rend társadalma azért lehetett olyan csodálatra méltóan konkrét, mert a korabeli teljes valóság ellentétjeként épült fel, abból nőtt ki.

A személyiség szocialista teljessége is a kapitalista munkamegosztásban elgépiesedett, elidegenedett emberképpel állt szemben. Ezt a sablonmentességet kívánták szolgálni a krakkóiak a képzelet felszabadításával, s ezt a cseh poetisták lírizmus-elméletükkel. Ők ezt a konstruktív elv alapján rendbe szorított lírizmust tették meg költészetük alapjának. A lírizmus, a fantázia uralma, az öröm, a játékoság jellemzi szerintük a jövő emberét.

A munkamegosztás, mely a személyiség részekre esését okozza, a kommunista társadalomban meg fog szűnni. A lírizmus, mely belengi az egész világot, egybefonja a költészetet és az életet. Eltűnik a különbség költő és munkás között. A munkamegosztás befolyásolja a költészet jellegét is, mivel az irodalom közlő, agitatív stb. funkcióját más műfajok veszik át (a plakát, az újságcikk), a költészetnek a tisztán esztétikai szerep marad. Az így értelmezett tiszta költészettől a következő lépés a költészet megszűnéséig vezetett volna, mikor az élet maga lesz a költészet. „Hittük, hogy a művészet véget ér, ha majd minden valóság ibolyántúli lesz, ha majd az emberi szenzibilitás annyira rendkívüli, a világ szervezettsége olyan tökéletes és érzelm gazdag lesz, hogy nem kell majd verseket írni, s hogy költőnek lenni majd azt jelenti, hogy útikalauz az ember e világban” — írja Nezval.¹⁰

A tiszta költészetnek ezt az elméletét a poetizmus a munkamegosztás fejlődéséből és megszűnéséből vezette le. De eljutottak a tiszta költészet elvég más úton is. Jan Brzękowski például így ír: „A költészet nem maradhat közönyös a társadalmi és osztálykérdésekben. Azonban a költészet nem az agitáció apró »célocskáinak« szolgál és értékei e téren sokkal kisebbek, mint például a

⁹ K. TEIGE: Poetismus. Host, 3. évf. (1923–24.) 9–10. sz. 201.

¹⁰ V. NEZVAL: Z mého života. Praha, 1959. Československý spisovatel, 85.

próza propagandaértékei. A regény, a cikk stb. — képesek meggyőzni; a költészet csak támogathatja a már meggyőzött emberek hangulatát.”¹¹

Kelet-Európa

Ha megpróbáljuk számba venni, milyen különleges sajátosságok jellemzik most már a kelet-európai szocialista típus egészét, feltűnik, mennyi egyezést találhatók a XIX. és a XX. század irodalmi fejlődése között.¹²

1. A szocialista líra, értékeit tekintve, a nemzeti költészetben belül az első helyre kerül. Ennek indoklása csak az *egész* kelet-európai líra történetének az elemzése lehetne. Erre sem erőnk, sem módunk. Röviden csak annyit jegyezzünk meg: amellett, hogy a szocialista költészet a kor leglényegesebb kérdéseiről: az új társadalmi rendről, az új emberről beszél (s ez a legteljesebb alapot szolgáltatja a korabeli ellentmondások kiugratására is), olyan kérdésekről, melyek a kelet-európai történelmi fejlődés következtében (a szocialista forradalom győzelme) napjainkig sem veszítettek aktualitásukból, amellett az úgynevezett formai szempontok tekintetében is a legmodernebb, a világirodalom legfrissebb újításaival gyarapítják a nemzeti költészet fegyvertárát.

A szocialista líra ilyen vezetőszeropének elfogadása országoként változott és változik, a politikai rendszer, s ami ebből következik, a szocialista művészet elterjedési lehetőségeinek függvényeként. Csehszlovákia polgári demokráciájában a szocialista líra kimagasló értéke már a két világháború között is vitathatatlan és hivatalosan elismert tény volt. A példásor másik végén Bulgária és Magyarország áll. Nálunk még nem is olyan régen „elsüllyedt irodalomnak” mondhattuk József Attilán kívül a szocialista irodalom nagy részét.

2. A stílusirányok keveredésére szintén céloztunk már. Amíg Nyugat-Európában — ha egymásra torlódva, kis időközökben is — követik egymást a modern áramlatok, addig keleten az első világháború utolsó éveiben, majd utána egyszerre jelentkeznek. Ez megnehezítette a tájékozódást is, másrészt valóban stíluskeveredést okoz. Nezvalnál együtt van expresszionizmus és poetizmus, a lengyel szocialista lírában kialakult egyrészt egy futuro-expresszionista, másfelől egy neoromantikus-expresszionista verselési mód, a futurizmus és expresszionizmus jöszerevével elválaszthatatlan a lett, a litván és a magyar „aktivizmusban”, a konstruktivizmus, az új tárgyiasság és a futurizmus ötvöződik eggyé a lengyel formizmusban és a krakkói avantgardban, nem is beszélve a mindenütt fellelhető szimbolista-neoromantikus maradványokról.

3. Sziklay László idézett tanulmányában „akartság”-nak nevezte azt a kelet-európai törekvést, hogy mesterséges beavatkozással érjék utol a nyugatot. Ez a jelenség kétségtelenül létezik a tárgyalt időszakban is, ami a költészeti technikát illeti. Ha bizonyos tartalmi elemekben nyilvánul meg az akartság, akkor az a líra sajátos romantizmusát erősíti fel. Amit H. Zaworska a futurizmusról ír, az érvényes az összes kelet-európai irányzat „tartalmának” import-részére: „Az első futurista fellépések pillanatában mind Olaszország, mind

¹¹ JAN BRZEKOWSKI: Poezja integralna. Warszawa, 1933. Biblioteka „a. r.”, 52.

¹² Kelet-Európa XIX. századi irodalmának ismérveit Sziklay László foglalta össze úttörő tanulmányában: L. SZIKLAY: Einige methodologische Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte. Studia Slavica, IX. (1963) 1–4. sz.

Oroszország olyan országok voltak, melyek számára a modern civilizáció inkább a jövő mítoszának számított, mintsem aktuális valóságnak.”¹³

4. Ezzel függ össze a kelet-európai típus leglényegesebb ismertető jegye is. A szocialista líra — ha formájában nyugattól át is vesz sok mindent — tartalmának lényegi részében „keleti”. Olyan szintézis jött létre, mellyel a kelet-európai irodalmak a világirodalom első vonalába kerültek, s most már nem csupán egy-egy kiemelkedő alkotójuk, hanem egy egész áramlat s főként fejlődési tendenciájuk révén. Azok a modern irányzatok, melyek nyugaton születtek, itt forradalmi töltést kapnak. Szándékosan nem használtuk eddig az avantgard terminust, mert azt éppen ennek a kelet-európai szocialista lírának a jelölésére kívántuk fenntartani. K. Chvatík szerencsés megfogalmazása szerint „az avantgard terminus a modern művészet fejlődésének azt a fázisát jelöli, melyben a művészi út keresés összekapcsolódik a társadalmi forradalmisággal, melyben realizálódni kezd az igazi művészet és a munkásszótály forradalmi mozgalma céljainak belső egysége.”¹⁴ És itt tűnik elő, hogy milyen nagy jelentőségű a modern áramlatok meghonosodásának ideje Kelet-Európában. Ez ugyanis a társadalmi forradalmi hullám után következett be, a szocialista eszmeiség tudatára épülhetett a művészi forradalom. „Új, új, új a kommunizmus csillaga. És rajta kívül nem létezik modernség” — kiált fel lelkesen Vančura.¹⁵ A mintegy tíz évnyi megkésetttség a nyugattal szemben így válik erénnyé; a kelet-európai avantgard szintézisét a nyugati líra csak később fogja megvalósítani.

Értékelés és még egyszer Kelet-Európa

Három költői világképet próbáltunk meg a legnagyobb általánosságban felrajzolni: a jó embert, a harcost és az építőt középpontba állító modelleket. Bizonyos pontig ez a három típus a fenti sorrendben született. Felmerül a kérdés, vajon ezek szerint ez lenne a szocialista líra fejlődésének iránya is? Nehéz erre egyértelmű feleletet adni. Nehéz, mert — meggyőződésünk szerint — minden irodalmi művet csak a saját korával, annak valóságával és lehetőségeivel lehet egybevetni. Nehéz továbbá, mert ezek a típusok csak születésükkor jelentkeztek viszonylag tisztán; körülbelül 1922—23-ra elemeiben már mindegyik adva volt és ezeknek kombinálásából jöttek létre a legérdekesebb avantgard irányzatok. Mindezeket túl a század nagy költői szintézist alkottak s életműjükben mind a három típus — egymást erősítve, s ezáltal magasabb fokon — megtalálható. Az általunk vizsgált első évtizedben Vítězslav Nezval, a másodikban József Attila látszik ilyen szintézis-teremtőnek. Az értékelésnél még csak fokozottabb óvatosságra int, ha arra gondolunk, az eltelt 40 év alatt hányszor változott a típusok megítélése. (Itt nemcsak a mesterséges kultúrpolitikai beavatkozásokról van szó, hanem azokról az objektív történelmi erőkről is, melyek parancsoló módon írták elő, hogy pl. 1938—39-től a harcok típusa domináljon stb.) Jól tudjuk, hogy az irodalomtörténész mai rangsorolása sem független a szocialista emberről alkotott mai felfogásunktól, az irodalomtudomány mostani állásától. Mégis úgy hisszük, van némi objektív alapja, ha az építő típusát értékeljük a legmagasabbra.

¹³ HELENA ZAWORSKA: O nową sztukę. Warszawa, 1963. PIW, 102.

¹⁴ K. CHVATÍK: Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky. 13.

¹⁵ VL. VANČURA: Vědomí souvislostí. Praha, 1958. Československý spisovatel, 15.

A három típus kijelölése – mégha beszélhetünk is bizonyos egymásutániságról – alapjában keresztmetszeti képet ad. Ezzel párhuzamosan azonban végbement nemcsak a szocialista irodalomban, hanem az egész szocialista művészetben egy szigorúan történeti folyamat is, amit sémában úgy fejezhetnénk ki: a proletárról alkotni, a proletárnak alkotni, proletár szemszögből alkotni. Az utóbbi fokra – épp különös utópizmus miatt – csak az általunk építőnek mondott típus jut el. Ez a típus programszerűen törekedett a teljességre. Nem kevesebbet valósítottak meg ezek a művészek, minthogy egy új osztály, egy új társadalom nevében számbavették, művészileg magukévá tették – s belülről, a cselekvő ember magatartásával – az egész világot. Egy új társadalom nevében – húsz-huszonöt évvel eme új társadalom megszületése előtt. Itt értünk el a kelet-európai szocialista líra még egy fontos jegyéhez. A XIX. századi kelet-európai irodalmak egyik legfőbb sajátja a költő népvézér-jellege, romantikus látnok-szerepe. A XX. században – ez a század a nagyfokú tudatosság százada is; a munkásosztály már a marxi–lenini ideológia birtokában vívja harcait – ennek a népvézér-attitűdnek el kellett volna tűnnie. Nem így történt. Vitába kell szállnunk Szabolesi Miklóssal, aki így ír: „A szocialista irodalom története bizonyos fokig az irodalom funkció-váltására figyelmeztet . . . Amíg nem volt olyan társadalmi erő, amely a nemzet, a társadalom sorsát tudatos előrelátással, tudományos pontossággal vezette volna, az irodalom »előreszaladt«, az író a vátes szerepébe kényszerült, ő mutathatott utat és irányt, felrázhatott s cselekvésre készíthetett . . . A szocialista irodalom tudatosan ugyanazon célok szolgálatába áll, azt segíti, amit a munkásmozgalom, a szervezett munkáspárt, szerepe már nem az előreszaladó magányos, hanem a közösséggel, a néppel, a társadalommal együttthaladóé.”¹⁶ A kelet-európai szocialista gondolat fejlődése úgy alakult, hogy mindenkor nagyobb hangsúlyt kaptak a gazdaságtan, a szociológia és a politika, mint az antropológia, a személyiség-elmélet, az egyéni boldogság kérdései.¹⁷ A munkásmozgalom szükségleteiből természetesen következett ez a féloldalasság. A művészet, az irodalom viszont mindig „emberiesít”. Feladatához híven a szocialista líra sem tehetett mást. A marxista antropológia alapjait éppen ebben a teljes világképet adó szocialista lírában kell keresni. József Attila „tudatos jövőbe” látott, s az *Edisonban* Nezval is kimondja: „A költő, ki megelőzött mindnyájukat”. Valóban, éppen a szocialista költők voltak azok, akik megelőzték a tudományos szocialista gondolkodást, éppen ők a modern irodalom váteszei. Az a nézet, hogy a szocialista művészet csak a proletárforradalom után alakulhat ki, szervesen következett a munkásmozgalom ideológiai–politikai állásfoglalásából. A kommunista pártok kultúrpolitikai irányvonala – már ahol egyáltalán létezett ilyen – 1930-ig nem is szorítkozott másra, mint ezeknek a napi harci feladatoknak a számonkérésére a szocialista művészettől szűkkeblű, közönségnevelő szempontok vagy egy vulgárisan értelmezett közérthetőség nevében. Innen az a különös tény, hogy az itt tárgyalt irodalmak *minden* költője kisebb-nagyobb összeütközésbe került a párttal, kezdve a seregnyi, a Szovjetunióban a harmincas évek második felében tragikusan elpusztult lett és litván poétán, s végezve Broniewskin, akit élehangú vitában oktattak ki.

¹⁶ Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. szerk: SZABOLESI MIKLÓS és ILLÉS LÁSZLÓ. Bp., 1962. Akadémiai Kiadó, 12.

¹⁷ Lásd A. SCHAFF: Marksizm a jednostka ludzka. Warszawa, 1965. PWN, 48. kk.

Még egyszer átfutva az elmondottakon, látjuk csak világosan, mennyi minden hiányzik. Nem szóltunk a forma kérdéseiről, a líra és a próza viszonyáról, nem próbáltuk meg az egyes nemzeti irodalmakat a szocialista típuson belül csoportosítani, sőt, a strukturális típusok felvázolásánál is inkább a pozitív eszmény volt a megkülönböztetés kritériuma és eközben csak érinteni tudtuk a kapitalista rend elleni tiltakozás lehetőségeit. Mentségünkre szolgáljon, hogy az összehasonlító irodalomtudomány eddig többnyire elkerülte a XX. századot, s jóformán előtanulmány nélkül kellett munkához látnunk. Ennek számlájára írandó a szövegünkben előforduló sok „körülbelül”, „talán”, „esetleg”, „úgy tűnik”, a sok általánosság. Szeretnénk ezeket a hiányosságokat a jövőben pótolni.

Tanulmányok a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből

Folyóiratunk 1964. évi 2—3. számában (275—277) Zuzana Adamová cikke már beszámolt ennek, a Csehszlovák, a Szlovák és a Magyar Tudományos Akadémia együttműködésével készült kötetnek a munkálatairól és tartalmáról. Azóta mind a magyar, mind a cseh, illetőleg szlovák verzió megjelent.¹ Úgy gondoltuk, helyes, ha egy külföldi és egy magyar kutató véleményét is bemutatjuk erről a népeink tudományos és irodalmi együttműködése szempontjából jelentős munkáról.

A szerkesztőség

I.

Az összehasonlító tanulmányok az irodalomtudományban rendkívül gyümölcsöző eredménnyel járnak. Csak a más irodalmakkal való összehasonlítás révén lesz számunkra a magunké is érthetővé. Az országokat és a nemzeteket számos szál fűzi egymáshoz; nagyon fontos ezeket feltárni. Erre világított rá az 1926. évi budapesti komparatista kongresszus.

A reneszánsz és a reformáció korának lengyel és magyar irodalmát és történelmét összehasonlító szép kiadványnak² az előttünk fekvő kötet értékes kiegészítése. Csak az sajnálatos, hogy a német mint negyedik partner a csehek, szlovákok és magyarok mellett egyáltalán nem vagy csak túlságosan kis mértékben kerül szóba, annak ellenére, hogy ez a fél 1848-ig nagy szerepet játszott az akkor nagyrészt német vagy német nyelvű lakossággal rendelkező városok révén főleg Felső-Magyarország kulturális életében. Ezért az 1848-ig terjedő korszak bemutatása közben újra és újra olyan hézag támad, amely nem engedi a teljes kép bemutatását a cseh—szlovák—magyar irodalmi kapcsolatokról. Mivel nem lehet feltételezni, hogy még nacionalista előítéletek uralkodnak az olyan szocialista országokban, mint Magyarország és a Csehszlovák Szocialista Köztársaság — a könyv maga tanúskodik erről — e mulasztásnak valószínűleg a szakismeretek hiánya az oka. E hiba teszi érthetővé, hogy az olyan személyiségről, mint a XVIII. században Bél, aki a magyarokhoz, szlovákokhoz, németekhez egyaránt közel áll, csak mellékesen történik említés.

Annál dicséretre méltóbb, hogy Sziklay tanulmánya nagy erudícióval és teljesen elfogulatlanul szól szlovákok, németek és magyarok hármas egységéről Pest-Budán a XIX. század első felében. S éppen Sziklaynak ebből a Ján Kollár-

¹ Tanulmányok a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Bp., 1965. Akadémiai Kiadó. 592 l. — Dějiny a národy. Literárněhistorické studie o československomad'arských vztazích. Praha, 1965. Nakladatelství akademie věd. 1. Szerk.: ZUZANA ADAMOVÁ, KAROL ROSENBAUM ÉS SZIKLAY LÁSZLÓ.

² La renaissance et la réformation en Pologne et en Hongrie. 1450—1650. Studia Historica Academiae scientiarum Hungaricae. LIII. Bp. 1963.

ról írt tanulmányából nyilvánvaló, hogy erről a jelentős írástudóról és kultúrpolitikusról csak a szlovák, német és magyar irodalom összehasonlításával lehet új képet rajzolni. Sziklaynak itt valóban sikerült új utat törnie az irodalomtörténetírásban, és pedig teljesen a proletár nemzetköziség szellemében való ábrázolásmódhoz, épp olyan témakörben, amely különösen kényesnek látszik, mert rendkívül erős módon érinti a nacionalista érzékenységet. Sziklay munkája egyúttal hozzájárult az állampatriotizmus és nacionalizmus valódi viszonyának megértéséhez. Gogolák hungaro—szlovák tudományos partizánkodása után ez igen öröndetes. Az állampatriotizmus és nacionalizmus megértése olyan kérdés, amely nemcsak Magyarország szempontjából érdekes, hanem Közép- és Kelet-Európa legtöbb országa számára fontos. Nagyon helyénvaló volna, ha tudományos konferenciára kerülne sor erről a problémáról; ez merül fel a hozzáértő olvasóban a tanulmányok olvasása közben.

Hogy egy ilyen konferenciára a kérdés megoldása szempontjából milyen szükség volna, arról Jan Novotný munkája tanúskodik, amely körülbelül ugyanazt az időszakot — a XIX. század első felét — tárgyalja, mint Sziklay tanulmánya. Ebben a sematikus szempontok sokkal erősebb mértékben jutnak érvényre, egyáltalán nem előnyös módon a történelmi igazság megismerése szempontjából. A patriotizmus és nacionalizmus viszonyának problémájával szoros összefüggésben áll az ausztrioszlavizmus komplex jelensége, amelyet Novotný a cseh és szlovák terület ausztrioszlavizmusának összehasonlításával követ nyomon.

Ezzel a rövid utalással természetesen az előttünk fekvő kötetnek csak csekély részét érintettük. Még csak sejtetni sem tudjuk a közölt tanulmányok összteljesítményének nagyságát. Többek között hadd utaljunk a kötet tudományos szerkesztőjének, Julius Dolanskýnak széles perspektívájú bevezető tanulmányára, valamint Ján Mišianik és Angyal Endre gazdag anyagot tartalmazó cikkeire; a magam kutatási területét ezek érintik leginkább. De aki képet akar magának alkotni a cseh—szlovák—magyar irodalmi kapcsolatokról, annak feltétlenül kézbe kell majd vennie ezt a könyvet.

Mind a két fél fordításirodalmának pontos bemutatása arra mutat rá, hogy e népek kapcsolatai milyen pozitívak voltak a múltban is, ma is. Ennek a kötetnek a nemzetek közötti irodalmi kapcsolatokról szóló további gyűjtemények összeállítására kell ösztönöznie. Semmiképpen sem tudunk egy nemzeti irodalom sajátágaiba olyan mélyen lehatolni, mint a más irodalmakkal való összehasonlítás útján. Nagymértékben tanúskodik erről a *Történelem és a népek* c., bemutatott munka.

Y

EDUARD WINTER
(Berlin)

II.

Az összehasonlító irodalomtörténeti kutatásoknak az a széles programja, amelyet immár három éve hirdetett meg a budapesti összehasonlító irodalomtörténeti konferencia, többek között olyan, lehetőleg két nyelven megjelenő tanulmánygyűjtemények révén kerül a tényleges megvalósulás stádiumába, aminő — az orosz—magyar irodalmi kapcsolatokkal foglalkozó három hatalmas kötet után — ez a közelmúltban megjelent kiadvány. A belső címlap verso-ján a következő fontos bejelentést olvashatjuk: „Jelen mű [persze jobb lenne: A jelen mű] egyidejűleg *Julius Dolanský* akadémikus szerkesztésében megjelenik a Csehszlovák Tudományos Akadémia Könyvkiadójának kiadásá-

ban cseh és szlovák nyelven". A kétoldalú terjesztés tehát eleve biztosítva van, ami azt jelenti, hogy sikerült olyan megegyezéssel platformot teremteni, amely a közös múlt tudományos feltárásaként s a további kutatások alapjaként minden érdekelt fél számára egyaránt elfogadható. „Ez a mi munkánk, és nem is kevés” — mondhatják magukról jogos büszkeséggel mind szerkesztők, mind munkatársak, elvégre valóban nemcsak csehszlovák — magyar vonatkozásban végeztek jelentős adatfeltárást és nyújtottak immár kisebb-nagyobb szintéziseket is, hanem mintaképet szolgáltatottak a remélhetőleg rövidesen megjelenő további kötetek, így a jugoszláv — magyar és a román — magyar kapcsolatokkal foglalkozó kötetek számára is.

Rövid előszó után (7–10), mely helyes mértéktartással jelzi a mű fő célkitűzéseit és szempontjait (így például a törekvést bizonyos alaposan feldolgozott témák mellőzésére, az ismételések elkerülése végett), a kötet első kellemes meglepetése Julius Dolanský akadémikus tanulmánya: *Irodalmaink a századok rímusában* (11–40). Már fentebb említettük a szintézis igényének kétségtelen jelentkezését; e tekintetben éppen ez a címével Zieliński híres könyvére (*Cicero im Wandel der Jahrhunderte*) emlékeztető tanulmány számíthat példaadónak. Történelmi tablónak is kiváló a középkori kulturális kapcsolatok bemutatása, valamint a közép-európai humanizmus és reneszánsz jellemzése. Kár, hogy Dolanský — mintegy tág teret hagyva a kötet további munkatársainak — csupán a XVIII. század közepéig kíséri végig a történelmi fejlődést, sőt sok tekintetben a történelmi sorsközösség fonalát; átfogó ábrázoló készsége legalább a preromantika és a romantika problémáival bizonyára nagy sikerrel bírkózott volna meg.

A régi irodalmi kapcsolatokkal négy részlettanulmány foglalkozik: Ján Mišianik, helyenként kissé kiegészítve Dolanský szintézisét a XVIII. század végéig halad (mindössze 40 lapon!); Károly Sándor, a Bécsi Kódex és általában a régi magyar nyelv jeles bűvára, a huszita mozgalom és a magyar írásbeliség kapcsolatairól értekezik; Angyal Endre széles körű kutatásainak egyik fő területét, a barokk kort tárgyalja többek közt Comenius és J. T. Pešina műveinek alapos elemzésével; végül Käfer István történelmileg is nagyon bonyolult tárgykörben igyekszik tájékozódni: azt vizsgálja, hogyan tükröződik a kuruc kor képe a szlovák irodalomban. A téma alighanem jóval részletesebb kifejtést is megérdemelt volna; egyelőre inkább csak egy megírandó hosszabb tanulmány vázlatával van dolgunk.

Nem zárhatjuk le a régi irodalommal foglalkozó szakasznak a jelzésszerű ismertetését anélkül, hogy néhány nagyon hiányzó témára ne utalnánk. Mivel tudománytörténeti mozzanatok igen sok fejezetben találhatók, feltétlenül említést érdemelt volna régi magyar szótárirodalmunknak (a Besztercei és Schlágli szójegyzék családjának) kétségtelen összefüggése a prágai tudományos élettel, illetve IV. Károly Prágájának közvetítése révén Észak-Franciaországgal. Még fontosabb lett volna a magyar és szlovák folklór közös problémáit is idevonni; éppen Közép- és Kelet-Európában időtlen idők óta annyi volt a „népi író”, annyi „ozmózis-lehetőség” jelentkezett a népköltés és a műköltészet közt, hogy az „íratlan irodalom” majdnem teljes elhanyagolása nyilván teremt némi bizonytalanságot a tisztán szépirodalmi kérdések tárgyalásával kapcsolatban is. A magunk részéről szerettünk volna látni legalább valamelyes kísérletet például a magyar és a szlovák népdal, a magyar és a szlovák népi metrumok kapcsolatainak tisztázására (elvégre Bartók úttörő kezdeményezése korántsem tekinthető az összes felvetődő kérdések megoldásának).

Nagyon alaposak és sokoldalúak a XIX. század irodalmi vonatkozásaival foglalkozó tanulmányok, egyszersmind azonban rendkívül meglepő, hogy XIX. századi témával magyar részről csupán Sziklay Lászlónak, a kötet magyar gondozójának kitűnő Ján Kollár tanulmánya foglalkozik (*Ján Kollár magyar kapcsolatai Pesten*, 139–175); a XIX. század többi, itt szereplő szakértője kizárólag cseh vagy szlovák. A felvázolt tematika így is nagyon változatos, s legfeljebb esztétikai szempontból tűnik olykor elnagyoltnak. Jan Novotný az 1848 előtti cseh–magyar sajtónak nem mindig eléggé beható értékelése alapján; Petőfi és Janko Král’ összehasonlítására – kizárólagosan eszmei síkon s nem költészetük sajátos kifejező eszközeinek szempontjából – Milan Pišút tesz kísérletet; a cseh irodalom magyarországi visszhangjának egy szakaszát (1848–1867) Richard Pražák tekinti át; *Az ember tragédiája és Az emberiség eposza* címen Karel Krejčí értekezik (sajnos F. Baldensperger idevágó s az Etudes Hongroises 1934-i kötetében elég könnyen hozzáférhető cikkének ismerete nélkül); Miloslava Knappová Brábek és Mayerhoffer magyar vonatkozású munkásságát méltatja (inkább adatszerűen, mintsem a fordítások milyensége, irodalmi színvonala szempontjából); végül pedig Andrej Mráz, a közelmúltban elhunyt és Magyarországon is jól ismert szlovák akadémikus, a szlovák–magyar viszony tükröződését vizsgálja két szlovák regényben, mégpedig Elena Maróthy-Soltéssová és Ján Čajak műveiben.

A feltárt problematika örömdetesen sokoldalú és tanulságos; jelentékeny részben újszerű is és nem csupán korábbi megállapítások ismételtetése, amiről a jegyzetanyag egyes szükségszerű „hézagai” is tanúskodnak (amennyiben ti. az előmunkálatok teljes hiányáról van szó). Amint már az előszó helyesen emelte ki, teljes összehangoltságot egyelőre még nem lehetne kívánni; különösen feltűnő a Petőfi–Král’ párhuzam elnagyoltsága s egyes kiragadott Petőfi-idézetek némi túlértékelése, a szélesebb távlatoknak legalább futólagos felvillantása nélkül. Mindenesetre a XIX. századi rész egyik legszebb fejezete Sziklay László tanulmánya; történelmi filmre emlékeztető élességgel érzékelteti – pedig alig tesz egyebet ügyesen tagolt adatközlésnél – Kollár pesti környezetét, annak minden belső ellentmondásával együtt.

A XX. század irodalmi kapcsolatainak szép seregszemléjében ismét elsősorban magyar kutatók jutnak szóhoz. Dobossy László nagy tájékozottságra valló általános összefoglalása után (*Kapcsolataink a XX. században*, 309–328) Botka Ferenc és Kovács Endre a cseh költészet magyar visszhangjával foglalkozik; az előbbi a Kassai Munkás 1921–25 közti évfolyamait vizsgálja át, a szabadvers közép-európai története szempontjából is érdekes példákat idézve, s felhíva a figyelmet Gábor Andor néhány egészen kimagasló űrármek és Bezruč-fordítására (persze e fordítások művészi színvonala még jobban értékelhető lett volna, ha mindjárt mellettük olvassuk az eredeti szöveget is); Kovács Endre szintén figyelmet szentel a szomszédos országok magyar sajtójának is, és nagyon melegen emlékezik meg például az erdélyi Korunk tevékenységéről (405 kk.; nyilvánvaló, hogy hasonló figyelmet érdemelt volna Franyó Zoltán aradi folyóirata, a Génusz is). Kovács Endre természetesen foglalkozik Gál István budapesti folyóiratával, a dunatáji népek összetartozásának gondolatát oly hathatósan képviselő Apollóval (409 kk.); itt olvasható megállapításainak hasznos kiegészítése mind Jaroslava Pašiaková tanulmánya az Apolló cseh és szlovák vonatkozásairól (bár kissé túlságosan elszigeteli az Apollónak ezt a vonalát egyéb dunatáji kitekintéseitől), valamint magának a folyóirat egykori szerkesztőjének, Gál Istvánnak a Filológiai Közönyben rövi-

desen megjelenő visszaemlékezése, amely nyilván szerveesebben ágyazza majd az Apollót az akkori haladó magyar szellemi élet egészébe. Nagyon érdekes Csukás István beszámolója a Nyugat lírikusainak szlovák fordításairól, noha a tanulmány címe kissé megtévesztő. Aki ezt olvassa: *A Nyugat lírikusai és a modern szlovák líra* talán többet vár, mint elsősorban egyes fordítások elemzését. Ezúttal azonban jól kiválasztott párhuzamos szövegeket is nyújt a szerző, továbbá figyelmet szentel a Nyugat mozgalmával foglalkozó szlovák sajtóközleményeknek, még egy — erősen konzervatív szellemű — Goga-cikk szlovák fordításának is (355—6). Fontos adalék Arató Endre a Szép Szó csehszlovákiai útjáról; e cikk, amely magyar írók szlovákiai látogatásairól is részletesen beszámol, éppen napjainkban bír különös érdekességgel, amikor a hasonló látogatások immár kezdenek rendszeressé válni. A Szép szó szlovákiai fogadtatása természetesen József Attilához vezet; ugyancsak sok szó esik róla Hana Kindlovának igen megbízható dokumentációval és a közeledés ügye iránti meleg rokonszenvvel megírt Straka-tanulmányában (421—438); cikkének függeléke Straka magyarból készített versfordításainak teljes jegyzékét is tartalmazza.

A további kutatás szempontjából alapvető fontosságú a három utolsó cikk. Tóth Tibor, a tragikus hirtelenséggel elhunyt csehszlovákiai magyar író a cseh és szlovák irodalomból 1945 után készült fordításokat tekinti át; Zuzana Adamová a magyar irodalomból 1945 után készült cseh, végül Magda Štítna a szlovák fordítások bibliográfiáját állította össze. Mindezen tanulmányok egyelőre — számos utalással a fordítások eszmei hátterére — elsősorban könyvészeti jellegűek; további feladat lenne — de az ilyesmi mindig nagy hozzáértést és főleg sokkal több teret kíván — a legjelentősebb fordítások beható esztétikai elemzése.

Mindent összevéve, nagy hozzáértésről és lelkes ügyszereetről tanúskodik az egész tanulmánykötet; hadd említsük meg azonban, hogy némi illusztrációs anyag rendkívül hasznos lett volna, s hogy a csehből és szlovákból fordított cikkek esetében a fordító nevéét feltétlenül fel kellett volna tüntetni! Tudomásunk szerint a cseh kiadásban erről magától értetődően gondoskodás történt; a fordítói felelősség ugyanezt diktálta volna magyar vonatkozásban is.

GÁLDI LÁSZLÓ

Richard Pražák habilitációs vitája a cseh—magyar kulturális kapcsolatokról

Folyóiratunk olvasói jól ismerik Richard Pražák nevét. Ez a fiatal cseh kutató szenvedélyes szorgalommal tárja fel a cseh és a magyar művelődési kapcsolatoknak a múltban oly sajnálatos módon elfelejtett, a mi nemzedékünk számára eddig teljesen ismeretlen adatait. Munkásságáról már több ízben megemlékeztünk, s minden egyes alkalommal hangsúlyoztuk, hogy Pražák munkái adatgazdagságukon, úttörő jellegükön túl azért is jelentősek, mert szerzőjük tudatosan küzd a múlt nacionalista szemlélete ellen, a két nemzet kulturális kapcsolatainak kérdéseit a marxizmus módszerével s a cseh és a magyar tudomány együttműködésére irányuló szándékkal folytatja.

Valamennyi eddigi művénél jelentősebb az a disszertáció, amelyet Pražák — a docensi cím és jelleg elérése céljából — nyújtott be munkahelyén, a brünni J. E. Purkyně-egyetem bölcsészeti karán. Ez a hatalmas, több mint nyolcszáz gépelt oldal terjedelmű munka a cseh és a magyar nemzeti fejlődés egyik legjelentősebb korszakát: a XVIII. század végét, illetőleg a XVIII. s a XIX. század fordulóját tárgyalja, a felvilágosodás korát, amelyet a csehek „a nemzeti ébredés korának” hívnak. Ez az az idő, amikor Keletközép-Európa nemzetei elszakadnak az addig uralkodó feudális állampatriotizmustól s elindulnak a modern, polgári nemzeti fejlődés útján. Pražák, aki ennek a korszaknak, valamint a XIX. századi fejlődésnek a specialistája, már több eddig megjelent munkájában is rámutatott, hogy a csehek és a magyarok közt a pozitív kapcsolatok a nemzeti önállóságra való törekvés, sőt, a nemzeti ellentétek és viták ellenére is fennmaradtak.

Habilitációs disszertációja három nagy fejezetre oszlik.

Az első minden olyan kutatonak alapvető forrása lesz, aki a kelet-európai komparatiztika cseh, szlovák és magyar szektorát műveli. Richard Pražák csaknem 150 gépelt oldalon mutatja be ebben az első fejezetben azokat a történet-, nyelv- és irodalomtudományi forrásmunkákat, amelyek František Palackýtól, illetőleg Toldy Ferenctől kezdve napjainkig a cseh—magyar kapcsolattörténet kérdéseivel foglalkoznak. Ez eddig a legteljesebb összeállítás, amely erről a területről készült; az érintett tudományágak elemi érdekeit szolgálja, ha mind csehül, mind magyarul nyomtatásban is megjelenhetne. Pražák — nagyon helyesen — kitért azokra a szlovák—magyar vonatkozású művekre is, amelyek munkája szempontjából jelentősek. Ezzel többek között azt is hangsúlyozta, hogy nem akar a cseh—magyar kapcsolatok problematikája köré merev kínai falat emelni; fejtegetéseit szélesebb, általános kelet-európai perspektívával adja elő. Nem elégszik meg a művek pusztá felsorolásával, mindegyikről jól átgondolt, a mai, korszerű tudományos álláspontból kiinduló értékelést ad; ez áttekintését még használhatóbbá teszi. Fokozott mértékben kell hangsúlyoznunk azt az örömdetes tényt, hogy e jelentős összeállítás szerzője teljesen elfogulatlanul mutatja be s a lehető legnagyobb tárgyilagosságra törekedve ítéli el a nacionalizmus minden fajtáját; a magyar nacionalisták álláspontja fölött éppen úgy pálcát tör, mint a cseheké vagy a szlovákoké fölött. Egyetlen hibája, hogy a polgári korszak nemzeti szempontból elfogult szerzőinek a valóságot eltorzító álláspontját nem a történeti fejlődés szempontjából, illetőleg nem abba beágyazva vizsgálja. Pl.: egy Pavol Bujnáknak vagy Sárkány Oszkárnak egyes nézeteit nem vezeti le az első világháborút követő időszak társadalmi és politikai helyzetéből.

A disszertáció második és harmadik fejezete szól a felvilágosodás korszakának cseh—magyar kapcsolatairól. A második fejezet a szerző rendkívül nagy erudíciójáról tanúskodva mutatja be a cseh nemzeti felújulás nagy nyelvtudósának, Josef Dobrovskýnak magyar kapcsolatait. Az már ismert dolog volt eddig is, hogy Dobrovský sok magyar kortársával levelezett, hogy működéséről nálunk is jól tudtak. Pražák — részben a magyar folyóiratokban is közölt előtanulmányai alapján — most teljes mértékben feltárta e kapcsolatok összes részletkérdését is; végeredményben — a problémának nemcsak művelődés- és irodalomtörténeti, hanem összehasonlító nyelvtudományi vonatkozásaiban is elmélyülve — rámutat, milyen mértékben hatott a kor nagy cseh tudósa a magyar nyelvészet, elsősorban a finnugrisztika fejlődésére. Richard Pražák erélyesen cáfolja Pavol Bujnáknak azt a tételét, amely szerint a finn-

ugor nyelvtudomány magyar ága a maga korában teljesen Dobrovský munkásságának függvénye volt — ugyanakkor pontosan meghatározza azt is, mit köszönhet az egykorú magyar tudományos élet a nagy cseh kortársnak. Pražák az elmúlt évben több hónapot töltött Finnországban; ennek az útjának nemcsak azért van most tárgyalt munkája szempontjából kézzel fogható eredménye, mert rendkívül gazdag jegyzetapparátusában az ide vonatkozó finn munkák is megtalálhatók, hanem azért is, mert ezek alapján egyes kérdéseket sokkal árnyaltabban lát s így is tud elemezni.

Pražák műve e fejezetében a konkrét kapcsolatok bemutatása mellett igen érdekes tipológiai összehasonlítást is végez Dobrovský és Kazinczy között. A cseh s a magyar nyelvújítás e két nagy alakjának bemutatásával és szembeállításával eljut a két nemzeti irodalom alapvető különbségéhez is nemcsak a felvilágosodás, hanem szinte az egész nemzeti öntudatosodás korában. Amíg a csehek nemzeti kultúrájuk fellendüléséért inkább a tudomány, az erudíció fegyvereivel küzdöttek, addig a magyar nemzeti öntudatosodás első nagy lépéseit inkább a szépirodalomban tette meg.

A disszertáció harmadik fejezete azoknak a magyar református lelkészeknek a csehországi tevékenységét mutatja be, akik az újjáéledő cseh protestantizmus megsegítése céljából távoztak el Magyarországról II. József türelmi rendeletének megjelenése után. Pražák igen jól ismeri a kérdés eddig megjelent irodalmát, s rámutat, hogy az elsősorban csak egyházi szempontból elemezte az említett prédikátorok működését. Saját levéltári kutatásaival igazítja helyre, illetőleg egészíti ki elődei közléseit, s hangsúlyozza, hogy a legjelentősebb magyar lelkészek csehországi működése az új, haladó ideológiának, a racionalizmusnak a szélesebb cseh néprétegekben való elterjedése szempontjából jelentős. Ennek a megállapításával Pražák a közös cseh — magyar múlt egyik igen fontos haladó hagyományára derített fényt.

E sorok írója látta el a magas színvonalú, a kérdés problematikáját gazdagon feltáró vitán az egyik opponens tisztét. A vitán elnöklő doc. Ludvík Tošenovský, a J. E. Purkyně-egyetem bölcsészeti karának dékánja, megállapította, hogy ennek is megvan a két nemzet pozitív kapcsolatai szempontjából a jelentősége: első ízben történt meg, hogy egy csehszlovák egyetemen rendezett tudományos vitán magyar filológus működött opponensként. Opponens társam Prof. František Kutnar, a prágai Károly-egyetem docense volt, aki igen érdekes módon vetette fel patriotizmus és nacionalizmus viszonyának kérdését Kelet-Európában a nemzeti fejlődés kezdeti szakaszán. Irodalomtörténész olvasóinkat a vita másik sarkalatos problémája: a tipológia alkalmazásának kérdése érdekelteti az összehasonlító művelődés- és irodalomtörténetben.

A június 10-én Brűnnben lezajlott vita a cseh — magyar irodalmi kapcsolatok jelentős állomása volt.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Teodor Pavlović arcképéhez

Adatok a szerb—magyar kapcsolatok történetéhez a reformkorban

A múlt történetírása sokat hangoztatta, milyen ellentétek állították szembe egymással a szerbeket s a magyarokat már a XIX. század első felében. Mintegy törvényszerűséget láttak abban, hogy a nemzeti ébredés korában a Duna mentén élő népek — feledve századok közös küzdelmeit — egymás kárára, egy másik nép elnyomása árán akarták megvalósítani saját polgári nemzetállamukat. Csak néhány éve figyeltek föl a kutatók arra, hogy még a leghevesebb röpiratcsatározások, sőt 1848/1849 tragikus harcai közepette is élnek, és — igaz, szűk körben — hatnak a népek megbékélését hirdető eszmék, javaslatok.¹ S éppen a később elmérgesedett szerb—magyar kapcsolatok fejlődése a legékeesebben szóló példa az ellentétek mellett megbúvó pozitív tendenciákra. Jól tudjuk, hová torkoltak a szerb—magyar ellentétek. Ám a nemzeti ébredés korának kezdetén megvoltak a békés együttélésre, a Magyarországon némi tekintéllyel, súllyal és öntudattal rendelkező szerb polgárság nem feltétlenül ellensége a függetlenségéért csatasorba álló magyar-ságnak. Különösképpen nem az 1820-as, 1830-as évek Pest-Budáján, hol századok óta együtt él, a polgári hivatalokban együtt kormányoz a város magyar és német ajkú lakosságával.

A Habsburg-birodalom népei akkor léptek a polgári fejlődés útjára, mikor a nyugati államok már rég másfajta problémákkal küszködtek. A helyzetet súlyosbította, hogy e birodalom még *kormányzatilag* sem volt egységes, *nyelvileg* még egy adott országon belül is poliglott, *gazdaságilag* pedig más és más fokon állottak az egyes országok. Amely népek viszonylag zárt tömböt alkottak, s uralkodó osztályuk földdel rendelkezett, ott a középnemesség — ha ellentmondásoktól szagztatottan is — állt a polgári haladásért küzdő mozgalom élére. E kép tárul elénk, mikor a lengyel, a horvát s a magyar s részben az ipárilag lényegesen fejlettebb cseh országrészeket tekintjük. A városok németnyelvűsége is leküzdésre váró akadály: Prága, Zágráb, Pest-Buda vagy Lemberg német lakosságának megnemzetiesítése a kor egyik célkitűzése.

Más a helyzet, ha a szlovák, a román s a szerb társadalmi, gazdasági erőket vizsgáljuk. E népeknél nem alakulhatott ki a polgári funkciójú közép-nemesség, hiszen uralkodó osztályuk rendszerint nem rendelkezett földdel, vagy ha igen — mint néhány szlovák ajkú birtokoscsalád — a magyar nemességhez idomult (ők lesznek Kollár „*elfajzott fiai*”). Településeik is különféle helyeken elterülő tömbökben helyezkedtek el, a szlovákoké északon, Pest környékén és Szarvas vidékén, a románoké Erdélyben és Gyula körül, szerbeket Pomáz, Szentendre, a Bácska és a Bánság vidékén találunk. Mindehhez számítsuk azt, hogy a szerbek és a románok egy a birodalom határain kívül levő ország függetlenségi küzdelmét is a magukénak vallották. Így a nyugat-európai értelemben vett polgárság s az ezt kelet-európai viszonylatokban pótoló közép-nemesség híján a nemzeti ébredés élharcosai a papokból, hivatalnokokból, iparos-kereskedő rétegből, olykor kismemesekből kinőtt, azok eszmei talaján sarjadt értelmiségiek lettek. Csak példaként említjük, hogy míg a magyaroknál Széchenyi Ferenc, Széchenyi István, a lengyeleknél Ossolinsky gróf az ala-

¹ KOVÁCS ENDRE: Magyar—délsláv megbékélési törekvések 1848/49-ben, Ért. a tört. tud. köréből, Bp., 1958.

pítója, serkentője a nemzetiesedést szolgáló intézményeknek, addig a pesti szerb Matica bölcsejénél kereskedők álltak. Őket nem a nemesi életforma, hanem az igen erős egyházi szervezet és ideológia kötötte a feudalizmushoz. Kiváltképpen így volt ez a szerbknél, hol az egyház — állam az államban — határozta meg a társadalom életformáját, formálta eszmévilágát, irányította, körülhatárolta az egyének és a közösség működését. Bár éppen ez az új értelmiség igyekszik az avult vallási-egyházi szemléletet a nyelvi-kulturális nemzeti egység gondolatával helyettesíteni.²

Ebből a talajból nőtt ki Teodor Pavlović,³ hogy a szerb sajtó nagyhatalmú, munkás vezetője legyen. Életművének részletes értékelése késik, még senkinek sem jutott az eszébe, hogy megkeresse helyét kora Pest-Budájában. Pedig enélkül ennek az átmeneti jellegű korszaknak egy jellegzetes típusát, valamint az ekkor egymás mellett élő szerbség s magyarság viszonyát nem láthatjuk pontosan. Tevékenységének egyik-másik részlete lehetővé teszi, hogy személyében egyaránt elemezhessük a délszláv egység-gondolat előfutárát és a népek közötti barátság harcosát. Kollár híve, a szláv kölcsönösségről írott tanulmány első fordítója és közlétezője⁴ — a Pesti Hírlapban jelentet meg cikket. „T. szerkesztő úrnak tisztelő bajtársa” — írja alá a Pesti Hírlapban közölt nyílt levelét,⁵ és lapjaiban szóhoz juttatja Palackýt, Dobrovskýt, Kollárt, Šafárikot, Dankovskýt — ahogy a kölcsönösségi elmélet követelte. Öntudatos szerb, a szerb nemzeti törekvések állhatatos szószólója, tevékenysége a felvilágosodásból kiindulva a romantikus eszmék világába torkollik. De Pest-Buda neveltje; e fűrésán kevert nyelvű és világú, reformkori város, melyben a román, a szlovák, a szerb és a magyar nacionalizmus egyaránt hangot és megnyilatkozási lehetőséget kaphat, e fővárossá még csak fejlődni kezdő művelődési centrum, ez az ellentéteket hordozó s kiegyenlítő város: ez Pavlović kezdő lépéseinek, majd férfikora küzdelmeinek tanúja, résztvevője, bírálója. Így kap Pavlović szerb öntudata sajátos pest-budai színt. Így lesz nemzetébresztő patrióta, a magyarságnak baráti kezét nyújtó politikus.

Teodor Pavlović iskoláit végezve Vitkovics Mihályhoz került joggyakorlatra. Vitkovics vendégszerető házán keresztül ismerkedett Pest-Budával, a társasággal, a magyar, sőt a szerb irodalommal.⁶ E körben fordult figyelem az irodalom felé, itt pillanthatott bele a magyar felújulás irodalmi és ugyanakkor politikai küzdelmeibe. Itt formálódott-alakult ízlése. Első, egyben utolsó „művei”: fordítások. Önmagában ez a tény is kérdéseket feszeget: nem a Vit-

² HADROVICS LÁSZLÓ: A szerb nacionalizmus és a magyarországi szerbség, h. és é. n.

³ Legkorábbi életrajzához (PEJČIĆ: Teodor Pavlović, Novi Sad, 1857.) nem jutottam hozzá. Az adatait átvevő műveket használtam. SUBOTIĆ: Todor Pavlović u njegov položaj u životu našega naroda. Srpski Letopis 1872. 203—14., MARKO MALETIN: Teodor Pavlović, Glasnik Istoriskog Društva, 1935. 371—96, 1936. 32—64, 284—99, 365—83., MITA KOSTIĆ: Dositej Obradović u istoriskoj perspektivi XVIII. i XIX. veka, Beograd, 1962. 272., JOVAN SKERLIĆ: Istorija nove srpske književnoszi, Rad, Beograd, 1953. 147—48.

⁴ SZIKLAY LÁSZLÓ: Ján Kollár magyar kapcsolatai Pesten, Klny. a Tanulm. a csehszl.—magyar irod. kapcs. köréből, Bp., 1965. 174.

⁵ P. H. 1841. II. 54. sz.

⁶ Vitkovics szerb kapcsolatairól RÁDITS DUSÁN: Vitkovics Mihály életrajza, Újvidék, 1909., MLADEN LESKOVÁČ: Mihajlo Vitković... Glasnik, ... 1934—36., BALÁS-PIRI ALADÁR: Magyar—szerb irodalmi kapcsolatok, Pécs, 1937., LÖKÖS ISTVÁN: Vitkovics Mihály szerb—magyar kapcsolatairól, Klny. az Egri Ped. Főisk. Évk. VI. füzetéből, Eger, 1960.

kovics-kör esztétikai, Kazinczy vélekedéseit visszhangzó elvi programját veszi át a szépirodalmi alkotást még csak próbálgató, feltehetőleg önálló véleménynyel alig rendelkező ifjú, mikor fordításokban éli ki irodalmi becsvágyát? Jól ismert Kazinczy véleménye a fordítások szükségességéről és hasznáról, Vitkovics műveinek is jórésze idegen művek tolmácsolása. Vegyük ehhez hozzá, hogy Wielandot és Knigget ültet át szerbre. Azt a Wielandot, kinek életműve a magyar felvilágosodás példatára, Orczy Lőrincitől Kazinczyig sokat idézett, fordított alakja.⁷ Döbrentei, Dessewffy József, Szemere Pál, Kisfaludy Sándor, Ungvárnémethi Tóth László lelkesednek érte Kazinczynak,⁸ Vitkovics meg éppen nagy haszonnal forgatja. S bár a szerbek alig maradnak el a magyarok mögött a Wieland-kultusz ápolásában, Lazarević már 1803-ban lefordítja az *Abderitákat* (1824-ben Budán ismét megjelenik), a Vitkovics-kör hatása nem tagadható. A fordítás előfizetői között Vitkovics neve is szerepel.⁹

Második műve, mellyel kifejezetten szépirodalmi munkásságát be is fejezi, Knigge: *Ueber Umgang mit Menschen* c. könyvének átültetése.¹⁰ A Kazinczy-követők tán legszorgalmasabbika, Kis János már 1798-ban a magyar olvasók kezébe adta fordítását, mely 1821-ben 3. kiadással bizonyította népszerűségét. Míg Pavlović Wieland-fordításával még a kor és általa nagyrabecsült főnöke izlésének áldozott, addig Knigge-tolmácsolásával — a feltételezhető magyar indítást számon tartva — már tanítani, magatartást formálni akart. A sokat forgatott illemkódexszel a társasági viselkedés, a kulturált érintkezés módját ismerteti olvasóival. A német szerző könyvében hangsúlyozza, hogy tisztelni kell a kézműveseket, a mestereket. Sok jóeszű embert lehet közöttük találni. Munkájukért pontosan és készpénzben kell fizetni. Olyan teoretikus fejtegetéseit tolmácsolta Pavlović, ki a feudális viszonyok közt él, a polgári öntudat néhány vonásával rendelkezik már, de még nem halt ki benne az előkelők, a nagyurak tisztelete. Vajon Pavlović korának magyarországi szerb polgársága nem saját világát ismerte-e föl, mikor ilyen szellemű könyvre szert tehetett? A racionalista filozófián, Vitkovicsék felvilágosult érzelmességén, majd Obradović népevelő és művelő szándékain nevelkedett Pavlović e könyvével olvasmány- s élményigényt elégített ki.

Ám Vitkovics háza, köre, Kazinczynak eszmékben, gondolatokban való jelenléte sokkal mélyebb hatást is eredményezett. Kazinczy irányította rá kortársai egy részének figyelmét a szerb népköltészetre, ő írta Mušickinak a minduntalanul idézett sorokat nacionalizmusa s kozmopolitizmusa egységéről, elválaszthatatlanságáról. Kazinczy egész tevékenysége, magatartása példázta epigrammája tanítását: az „emberiség s Pest-Buda tája” volt hazája. Ez a türelmes, megértő, mindenféle fanatizmustól, gyűlölködéstől ment álláspont Vitkovics művében válik egy másik nép fia számára követhető gyakorlattá. Kétnyelvű költő, aki kölcsönösen fordít, közvetít, kinek házában szerb és magyar írók egyaránt otthonra s megértő társaságra találnak. Vitkovicsnak nem okoz nehézséget — épp a felvilágosodás eszméinek gyakorlattá váltása miatt —, hogy a szerb és a magyar nemzeti mozgalmat egyaránt szolgálja: a Tudományos

⁷ HEINRICH GUSZTÁV: Wieland hazánkban, E. Ph. K., 1900. 555—57.

⁸ KAZINCZY Lev. III. 77, 153, 157, 159, V. 209, VIII. 367, XIII. 65, 501, XV. 468. stb.

⁹ PAVLOVIĆ a Sympathien c. WIELAND művet fordította le: Simpatije ili razgovori mudrog prijatelja sa srodnim dušama, Budim, 1829. A szerb Wieland-kultuszról kissé túlozva ír FRITZ VALJAVEC: Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa III. Aufklärung und Absolutismus, Verlag R. Oldenburg, München, 1942. 205.

¹⁰ O obbozsdenu s ljudma, Budim, 1831.

Gyűjteményt szerb tárgyú cikkekkel gyarapítsa, Verseghit magyar, Mušickit szerb verssel köszöntse, Kazinczy, majd Virág Benedek és Mušicki között közvetítsen. Kazinczy és Vitkovics még a neohumanizmus, Schiller *Öröm-ódája* milliónknak kitárlkozó, az emberiséget átölelő szellemében gondolkodtak, nem ismerték a hazai piacért versengő, politikai hegemoniáért küzdő, sokszor ellentétes érdekű népek, osztályok egymás ellen forduló dühét, ők a közös hazáért, a különféle népek testvéri szövetségéért éltek, dolgoztak. Számukra Magyarország az itt lakó különböző nyelvű népek ellenére megbonthatatlan egység: az ő eszmevilágukból következik a „hungarus-patriotizmus”, mely népek fölött álló, egyetemes érvényű hazaszeretetet jelent, s melyet oly sokan vallottak abban a korban. Mindez nem jelenti azt, hogy ne munkálkodtak volna saját népük fölemelésén.

E légkört sugárzó körben tölt el néhány esztendőt Pavlović. Vitkovics ügyességéért, rátermettségéért kedveli, s ő sem feledkezett meg főnökéről, kitől nemcsak mesterséget, hanem emberséget, költészettiszteletet is tanult.

1831-ben adta ki Pavlović Knigge-fordítását, s ezzel be is végezte szépírói működését; 1832-ben már a pesti szerb Matica titkára, s szerkesztőként, publicistaként szolgálja a szerb haladás ügyét. Működésére elsősorban az jellemző, hogy Thököly Száva híve. Thököly a szerb kérdés megoldását a magyar rendektől várja,¹¹ alapítványai nem szakíthatók ki a reformkor anyanyelvi kultúrát ápoló törekvéseiből. A magyarsággal való együttműködés gondolatát Pavlović is magáévá teszi; a Srpski Letopis az ő szerkesztése alatt közli Vitkovics nekrológját (Horvát Istvánnak a Tudományos Gyűjteménybe írott méltatását véve át), Nikolić Mušickinak ajánlott versét — Berzsenyi-mottóval —, helyet kap Kazinczynak Mušickihoz írott, már idézett levele. (Csak óvatosan kérdezzük meg: Kazinczy irodalmi kozmopolitizmusa s a szláv irodalmi kölcsönösség mennyit köszönhet Goethe „Weltliteratur” elképzelésének?)

Pavlović mégsem a múlt embere; ha Mušickit el is ismeri, hiszen megmerevült klasszicizmusa nem hatóerő, nem akadály, Hadžićtal szembe fordul,¹² az egyházi nyelvi-esztétikai és társadalmi kérdésekben makacsul konzervatív állásfoglalásaival messze nem ért egyet. A romantika felé tart, ha íróvá eszmélésekor még a felvilágosodás racionalizmusából és — Kelet-Európában vagyunk! — érzelmességéből is merített, úgy lesz romantikus, úgy szolgálja a nemzeti ébredést, hogy csak az egyházi feudalizmushoz, az avitt nyelvhasználatához szítókat támadja. Mušicki türelmessége, muzeális költészete tiszteletre méltó. (Itt emlékeztetünk arra, hogy Vörösmarty nemzedéke szakított Kazinczyval, nem ismerte el Kisfaludy Sándort, de Virág Benedeket tisztelte.)

Pavlović Kollárral szoros kapcsolatban állt.¹³ S azok a szerb értelmiségiek (főleg a pesti egyetem joghallgatói), kik Pavlović köré gyűltek, nem vonhatták ki magukat Kollár hatása alól. Pavlović lapjaiban teret ad az orosz vagy a szlovák, cseh költőknek, íróknak, publicistáknak, de nem rokonszenvezik Gajék illír elképzeléseivel, „nem igaz, hogy az én újságom illyr, s én azt illyr lapnak nevezném, vagy illyr szellemben szerkeszteném” — vallja egy vitájában;¹⁴ Subotić a Srpski Letopis 1839. évfolyamában határozottan elutasítja az illír gondolatot, bár a déli szláv népek nyelvi s irodalmi egyesítésének lehetőségét

¹¹ A magyarság és a szlávok Szerk.: SZEKFŰ GYULA Bp., 1942. 244.

¹² Kričović: Jovan Hadžić, Novi Sad, 1930. 90—95.

¹³ SZIKLAY: i. h.

¹⁴ Pesti Hírlap, a továbbiakban P.H. i. h.

fönntartja. Hasonló jelenséget tapasztalunk majd Štúrnál, ki szembekerül Kollár és Palković cseh-szlovák gondolatával. Štúr 1837-ben verssel tiszteli meg Pavlovićot.

Pavlović hitt a szlávok irodalmi kölcsönösségének kialakításában, s nagy munkabírása, remek szervezőkészsége (irodalmi energiáit is a szerkesztő és szervező munkába ölte) állította a pesti szerb értelmiség élére. A lengyel emigráció vezetői talán kissé bizalmatlanul küldték hozzá 1841-ben ügynököket, Lyszczyńskit.¹⁵ Az orosz cári reakció ellen kialakítandó kelet-európai egység egyik tevékeny harcosa lehetett volna Pavlović, hiszen azt jelentették róla: nem híve az oroszoknak, maga mögött tudja a Matica támogatását, s lapja nem politikai jellegű. (Más kérdés, hogyan mondott lényegében csődöt a lengyel emigráció szervező munkája, bár még az 1848/49-es tragikus fordulatok idején is közvetítettek a délszlávok és a magyarok közt.)

Pavlović a kölcsönösségi elmélet gyakorlatba való átültetésével párhuzamosan figyelte a reformkor egyre inkább nekilendülő s eddig sose látott magasságokig ívelő mozgalmait. Valóban öröm szemlélőnk — írja 1841-ben egyhelyütt —, hogy magyar honfitársaink (madjarske sootečestvenike) milyen bölcsességgel irányítják dolgaikat.¹⁶ Fontosnak tartotta, hogy a magyar Akadémia számára megküldje lapjának évfolyamait.¹⁷ A magyar sajtót állandóan figyelte, a Hirnök, a Jelenkor, a Világ, majd leginkább a Pesti Hírlap szerkesztési, tipográfiai módszereiből, a cikkek stílusából sokat tanult, hasznosított saját szerkesztői gyakorlatában. Ám az sem ritka, hogy a magyar újságok saját olvasóit érdeklő cikkét átveszi, kommentálja, magyarázza, tartalmukat cáfolja.¹⁸

Ez a tevékeny figyelem kölcsönös. A Szerbiában viharosan zajló-változó események sűrűn foglalkoztatták a magyar közvéleményt. A Pesti Hírlap igyekezett azt tudatosítani; „Magyarország föladása lesz egykor keletet nyugattal kereskedési, erkölcsi és political tekintetben közvetíteni”.¹⁹ Ez feltételezi, hogy tisztában legyenek a szerbiai eseményekkel, az olykor váratlan fordulatokkal, melyek — végső fokon — a szerb függetlenség teljes kivívását szolgálják. E híryanag főforrása a Srpske Narodne Novine, Pavlović lapja, melyből a Pesti Hírlap gyakran s bőven merít.²⁰ Nem tudjuk, ki kísérté figyelemmel a szerb újságot, ki fordította, kivonatolta a közlésre kerülő anyagot. Mint ahogy a Pesti Hírlap szemléletéhez a legtöbb kérdésben közelálló irodalmi-tudományos jellegű Athenaeum és Figyelmező több szerb vonatkozású, áljegyves cikkének szerzőjét sem ismerjük. Az ismertek közül hadd emeljük ki Remellay Gusztávot, ki *Bella* címen „serb népregé”-t tesz közzé,²¹ majd alapos ismeretekről téve tanúságot, áttekinti Szerbia 1837 óta lezajlott történetét.²² Itt mondja ki — tán olvasóközönsége nevében is —: biztosítani kell, hogy „Serbia a béke s jólét ama poleára lépjen, melyet helyzete s nagysága igényel”.

¹⁵ KOVÁCS ENDRE: A lengyel kérdés a reformkori Magyarországon, Bp., 1959. 264.

¹⁶ Idézi: LESKOVAC, Glasnik ... 1936. 52.

¹⁷ Hirnök, 18:8. 43. sz., 1841. 9. sz.

¹⁸ Pl. a Srpske Narodne Novine 1845. 4. sz. a Budapesti Hiradóból, 24. sz. a Hetilapból vesz át cikket, 9. sz. vezércikkében Széchenyiről, 12. számban a Kisfaludy Társaságról olvashatunk, stb.

¹⁹ A. B.: Magyarország és népei, P.H. 1842. 163. sz.

²⁰ P.H., 1842. 197, 201, 202, 203, 204, 206, 208. sz., stb.

²¹ Athenaeum, 1842. II. 46–47. sz.

²² Uo. II. 57–60. sz. REMELLAY szerb nyelvtudásáról nincs adatunk.

De nemcsak a szerbiai eseményekről ad hírt a kor magyar sajtója, a magyarországi szerbség mozgalmait is kommentálja.

Szerb forrás, a Srpski Narodni List nyomán idézi Oroszházy (?) a Matica pályázatát.²³ A rigómezei csatáról, Miloš Oblity hőstettéről szóljon a mű. A közlő a magyar történészek figyelmét is fölhívja e témára, s arra, hogy vegyenek részt a pályázaton, akár magyar nyelvű művel. Másutt Thököly Száva névnapi ünnepségéről írnak, megemlítve Pavlović beszédét „a szerb miveltség hármasságáról”, majd a Maticáról s a pozsonyi szerb körről olvashatunk.²⁴ A rokonszenvről, együttérzésről tanúskodó cikkek Toldy, Bajza, Vörösmarty újságaiban jelentek meg. A további kutatás dönti el, mi az oka annak, hogy míg a magyarországi német, szlovák törekvéseket sokszor gúnyos, értetlen hangon kommentálják, addig a magyarországi szerb mozgalmak — elenyésző kivételtől eltekintve — sokáig megértésre találhatnak.²⁵ A szerb népköltészet népszerűsége, Kazinczy, Kölcsény, Székács, Bajza fordításai, Toldy, Rummy cikkei is nyilván közrejátszottak ebben, meg talán a szerbség hősi harca a török elnyomás ellen. Az idézett cikkek, hírközlések forrása a Srpske Narodne Novine, a Srpski Narodni List — Pavlović nemzeti csodát célzó lapjai. Talán e lapoknak a magyarság kulturális törekvéseit megértő-méltányoló szelleme, Gaj illirizmusát elutasító magatartása is hozzájárult e kölcsönös megbecsülésről tanúskodó baráti szellemnek a kialakulásához. S bár Kossuthék támadják a pesti egyetem bölcészeti karának II. évfolyamában szervezkedő német- és szerbajkú diákságot (a támadás éle a németek és az illirizálók ellen irányul),²⁶ Pavlović még ezután is cikket ír a lapba: *Magyar nyelvianitószerk Karlovczán* címmel.²⁷ Ehelyt nevezi „szerb-magyarok”-nak karlócai atyafiait. Keserűen panaszkodik ugyan, hogy „néhány magyarok” rácoknak hívják őket, „ezek a rácok mégsem lehetnek egészen rossz hazafiak. noha nyelvükön beszéltek, midőn magyar nyelv alapítványról” tárgyaltak.

Látészólag ostoba véletlen teszi disszonánssá e harmonikus viszonyt. Gyurkovich Jenő²⁸ a szabadkai iskolák vizsgáin beszédet mond, melyben sürgeti a magyar nyelv tanítását. A Srpske Narodne Novine 1841. 38. sz. közli. a 41. sz. pedig kommentálja a beszédet (Austria címszó alatt). A cikkeske Gyurkovich kezébe kerül, ki — mint kiderül — téves magyarázatokkal küldi el a Pesti Hírlapnak, ahol *Szerb ellenségeink* címmel megtámadják Pavlovićot és lapját.²⁹ Később a szerkesztőség helyt ad Gyurkovichnak, ki nem azonosítva magát a lap durva hangnemével, megmagyarázza álláspontját. Ő ugyanis e kitélt: *S pozorom* — „megvetéssel” fordítja, holott — mint erre Pavlović Bernolák szótárát segélyül hívva válaszolja, a *pozor* figyelmet jelent valamennyi

²³ Figyelmező, 1838. 42. sz.

²⁴ Uo. 1839. 6, 11. sz. A cikkek szerzője esetleg SZÉKÁCS JÓZSEF; a Vörösmarty-körhöz, Toldyhoz közel állt — és tudott szerbül.

²⁵ A magyarországi sajtóban a szerb népköltészet értékelésétől és RUMY KÁROLY GYÖRGY cikkeitől eltekintve számos cikket olvashatunk a szerb kulturális eseményekről. A Schedius szerkesztette Zeitschrift von und für Ungern-ben LAZAREVIĆ, MRAZOVIĆ s THÖKÖLY műveit találjuk, a Tudományos Gyűjteményben VITKOVICS cikkezik, az Iris 1828. évfolyamában WESSELY Obradović halálát elégiával gyászolja, a Hirnökben (1837. 36. sz.) CSAPLOVICS JÁNOS a szerb műkedvelő társaság budai, 1820. aug. 22. és 26-i előadását említi, stb.

²⁶ P.H., 1841. I. 28. sz.

²⁷ Uo. I. 31. sz.

²⁸ 1790–1874. Ügyvéd, iskolai főfelügyelő, szerb nyelvű közjogi művek s egy szerbek számára készített kis német nyelvtan szerzője.

²⁹ P.H., 1841. I. 50. sz.

szláv nyelven. De nem áll meg e félreértés eloszlatásánál, öntudatosan, keményen vágja oda: a „Szerb ellenségeink”-megjelölés „nagyon rossz vért csinált mind a magyaroknál, mind a szerbeknél”. Ő is írt a magyarokról, „hazánkról”. Ám soha nem nevezte ellenségnek, „hanem mindig és mindenütt a hazát édes hazánknak, a magyarokat. . . barátainknak, rokoninknak és pedig szívemből.” Azzal fejezi be levelét, hogy a szerbek igaz barátok, de — ha úgy kiáltatnak ki — ellenségek is lehetnek. Ezután a Pesti Hírlap szerkesztősége fölényes, kioktató utószóval végzi a polémiát.³⁰ Nem a „s pozorom”³¹ jelentéséről volt szó, annak félreértése csak kiobbantó oka ama „modor” s „taktika” következményeinek, melyet Széchenyi István nemegyszer joggal kárhoztatott Kossuthban és híveiben. Az eredményeire az udvar kétszínű, még azonos érdekű népeket is megosztó politikája³² miatt érthetően féltékeny radikális nemesség alapján véve idegenkedve nézett mindenfajta más nyelvi törekvést a hazában. A küzdelem nehézsége, az eredmények ki nem elégítő volta, saját bizonytalansága, számtalan megkötöttsége eredményezte, hogy minden vélt vagy jogosan érzett sérelemre erélyesen, erőt mutatva igyekezett válaszolni. A Pesti Hírlap szerkesztői képviselték a legkövetkezetesebben ezt az álláspontot: itt kell a polémia valódi okát keresnünk.

Mindez nem jelent szakítást Pavlović s a magyar nemzeti ébredés hívei között. Irodalmi síkon tovább is gyümölcsözőek a kapcsolatok. Ám e polémia mégsem múlik el nyomtalanul. A horvát—magyar viszony kiéleződése, Rajačić karlócai pátriárkává választása, majd Jellašić Bécs részéről, a magyarság rovására történő favorizálása a szerb—magyar kapcsolatokon is ront. Pedig Pavlović túllép Kollár kölcsönösségi elméletén, leginkább Štúrral lehetne rokonítani; nem kötik egyházának merev nyelvi s társadalmi dogmái. Ezzel kapcsolatos második polémiája a Pesti Hírlap hasábjain.³³ „Több szerb ajku hazafi” aláírással levél érkezik a szerkesztőséghez, melyben elpanaszolják, hogy a szerb egyházi iskolai főfelügyelő megtiltja az iskoláknak a Srpske Narodne Novine előfizetését. Pedig a lap célja: „e hazabani érdekegység előmozdítása”. „Érdekegység” — olvassuk megdöbbenve és Kossuth „érdekegyesítés”-programjára emlékezve. Itt nyilván a különféle népek érdekegységéről van szó, de Kossuthéknak társadalmi reformokat, gyorsabb ütemű polgárosodást elősegítő politikája nyilván egyezett a szerb iparos-kereskedő, majd az ebből sarjadt értelmiségi réteg elképzeléseivel még akkor is, ha nyelvi kérdésekben ellentét mutatkozott. A megtámadott fél támadással válaszol ugyancsak a Pesti Hírlap hasábjain. Magyarellenességgel vádolják Pavlović újságát, ezért tiltják. Jól ismert Rajačić (1848/49-es szereplése, mégis híveinek e reagálásából azt következtethetjük: fontosnak tartotta, hogy védelme magyar újságban, a magyarság rokonszenvét biztosító indokkal megjelenjék. Pavlović kiéssz rciznált, de kemény hangú levele zárja a vitát. A magyarellenességről szóló mendemonda emlékezteti a „Szerb ellenségeink” kitételre. Lapja számait idézi tanúnak: olvassák, hogyan és mennyit ír a magyarságról. Rámutat az egyházi tilalom igazi okára: újsága „ostromolja az egyház körüli visszaéléseket”.

³⁰ Uo. 54. sz.

³¹ A „pczcr” — figyelmet jelent. Vö.: HADROVICS LÁSZLÓ, Szerbhorvát—magyar szótár, Bp., Terra, 1957. 388., T. GÖBEL MARIANNA: Szlovák—magyar szótár, Bp., Terra, 1962. 224.

³² Vö.: A magyarság és a szlávok . . . 244—45.

³³ P.H., 1846. 703, 717, 750. sz.

E vita sem okozza a végleges szakítást, hisz a pesti Thökölyanum diákjai, de maga Pavlović sem fogadja ellenségesen a pesti s a pozsonyi forradalmi eseményeket.

Pavlović életútját, működését nem kísérjük tovább. Szerettük volna föl hívni a figyelmet jelentőségére, emlékeztetni a kutatókat a szerb—magyar kapcsolatok néhány elfeledett epizódjára. Pavlović lapjainak és a magyar kultúrának viszonya még világosabb lesz, ha egyszer valaki e szempontból földolgozza az általunk is említett újságokat. Arra szerettünk volna még rávilágítani, hogy a reformkorban az egymás útját keresztező nyelvi és politikai mozgalmak mellett mindvégig élnek a megbékélést hirdető tendenciák; hogy Pest-Budán kölcsönhatásban fejlődik a szerb és a magyar kultúra. Pavlović korának pest-budai polgára Vitkovics szalonjában teszi kezdő lépéseit, Thököly Száva híve lesz, Kollár és Stúr s ezzel párhuzamosan Széchenyi és Kossuth elgondolásai ragadják meg képzeletét. Azt az utat járja meg, amit sok szerb vagy szlovák kortársa. Népe nemzetté válásáért, nemzeti öntudata fölébresztéséért küzd, de Magyarországot a múlt patrotizmusával elfogadja, szereti. Feltétlenül ellentmondást kell-e ebben látnunk? Nem! Szeged, Karlóca, Pozsony, Pest diák- s ügyvédgyakornok éveinek főbb állomásai, műveltségének fontos vonásai itt alakulnak ki. A század uralkodó eszméi Pest-Buda szűrőjén jutnak el hozzá. Ez választja el pl. a szlovák vagy a cseh megújulás képviselőitől, kik nemzetébresztő szerepükhöz német egyetemeken, Schlözer, Herder, Hegel írásaiból *közvetlenül* is kaptak indítást.

Pavlović a különféle nemzeti mozgalmakat egyaránt tápláló Pest-Buda mérséklő, polgárosodó világán átszűrt gondolatokat vallotta. Tájékozódását nagymértékben formálta az a figyelem, mellyel a reformkor magyarsága a szerb függetlenségi törekvéseket, a szerb irodalmat kísérte. E tényezők, valamint újságírói-szerkesztői volta határozták meg egyéniségét, melyet — vázlatosan — igyekeztünk bemutatni.

FRIED ISTVÁN

Rolf Hochhuth és Ladislav Mňačko vitája az irodalmi mű közlésének korlátozásáról

Néhány megjegyzés

Joga van-e az írónak bármely művének közlését korlátozni? Természetesen joga van, több joga, mint a cenzornak. Hogy helyesen teszi-e, más kérdés. Általában nem teszi helyesen, és általában hiába is teszi. Minden műnek változó az akusztikája kor és milió szerint. Az író ki sem számíthatja, hogyan hangzik, amit mond, akár csak egy évtized múltán. Az antik irodalom mást jelentett a maga idejében, mást a humanizmus korában, mást a mai olvasónak. Victor Hugo nem volt proletárforradalmár, hát még Balzac, menyire nem volt az. Ma mindketten új virágkorukat élik a szocialista országokban. A legcsekélyebb szöveghamisítás vagy tendenciózus kommentár nélkül szervesen beépülnek a mi kultúránkba, és azt a szocialista társadalmat segítik a szellem erejével, amelyről az írók nem tudhattak, és amelyet, ha élnének, nem biztos, hogy támogatnának. Az interpretációt egyszerűen a történelem adja, a közösségi élmény: a XX. század második felének embere, egy szocialista társadalom embere a maga módján, a maga élményei szerint játssza le azt a kottát, amelyet az író fehér papíron fekete betűkkel hátrahagyott.

Van tendenciózus hamisítás is, persze, sőt, mindig is volt. Mulatságos példát idéznék. Egy 1616-ban Pont-a-Moussonban kiadott iskolai segédkönyv erkölcsnemesítő szentenciákat idéz Ovidiusból. Egyebek közt az Amores I. könyv 8. verséből a következő disztichont:

Qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero,
Crede mihi, res est ingeniosa dare.

Ezzel a szentenciával nevelték jótevénytudásra a jámbor páterek a növendékeket, imigyen fordítván a verset:

Aki adakozik, nagyobb legyen szemedben, mint a nagy Homérosz,
mert, hidd el, adakozni nagylelkű dolog.

Azám, csakhogy ez a két sor Ovidiusnak abból a verséből való, amelyben egy kerftőnő el akarja csábítani a költő szeretőjét, vagyis a disztichon ezt jelenti:

Ne a költőt szeresd, hanem azt, aki fizet,
Mert aki fizet, az nagyobb a nagy Homérosznál.
A legköltőibb dolog, hidd el, a pénz.

Az ilyen típusú hamisítás akkor sem igazolható, ha jószándék van mögötte. Előfordult ehhez hasonló, ha nem is ilyen durva formában, minálunk is! Stréberek mindenütt akadnak, meggyőződés nélküli emberek, akik meggyőződés helyett hangos üvöltéssel akarnak tüntetni, úgyszintén akadnak ostobák is. Olvashattunk megmosolyogtató elő- és utószavakat. Láthattunk kommunistává rendezett harmadikutas darabot.

Gyakrabban előfordult, hogy régi forradalmároknak és humanistáknak nézeteit, indatait hamisan — vagy inkább naívvul — aktualizálták. Ma már ilyesmi alig lehetséges. Hallatlanul sértene az ízlésünket, fölhördülést váltana ki. De a legsötétebb években sem fordulhatott elő olyan hamisítás, mint pár éve Nyugat-Németországban a Thomas Mann emlékkiállításán, ahol az író közismert — és épp az antikommunizmust támadó — mondásából csak annyit idéztek: „Ich bin kein Kommunist.” Vagy olyan alapvetően hamis tendenciájú hírférfés, mint amilyent Szolzsenyicin könyve és Jevtusenko versei körül folytattak. Vagy a bűnös visszaélésnek az az extrém példája, amelyet a Hegner kiadó nyújtott Mňáčko publikálásakor. A mi légkörünkben az ilyen lehetetlen volna. Jobban bízunk az erőnkben és igazságunkban. Mert gyengén áll a lábán az a rend, amely hazugságokkal kényszerül megtámogatni magát.

Minden veszély ellenére az a véleményem: higgyünk benne, hogy a műveink alapvetően önmagukért beszélnek és helytállnak. Ám tiltsuk be, ha zugkiadó nyilvánvalóan vissza akar élni vele, ha megcsontkftják, vagy beletoldanak a szövegbe. De legyen annyi bizalom bennünk az emberek ízlése, józan esze, kritikája iránt, hogy a szövegű fordítások közlését bátran engedélyezzük. Egy világban élünk, még akkor is, ha ezt a világot súlyos ideológiai és politikai ellentétek osztják meg. Csapjanak össze nyíltan az ellentétek, legyenek viták, és a vitákban legyen argumentum az írói mű is! Ha jó az a mű, akkor jól argumentál. Az író szándéka szerint. Ez a véleményem Hochhuth esetében is.

A mi könyvkiadó és folyóiratszerkesztői gyakorlatunk általában ezt az elvet képviseli. Nagyon sokat, úgyszólván mindent, ami csak jó, ami művészi szempontból értékes, lefordítunk a nyugati irodalomból. Szomorú dolog, hogy a mi műveinkkel szemben a nyugati könyvkiadás kogyetlen cenzúráát alkalmaz. Hogy például az egész mai csehszlovák irodalomból mindössze a meghamisított Mňáčkót publikálták. Az ilyenfajta jelenségek okozhatják, hogy az érzékeny lelkiismeretű Hochhuth — ad analogiam — eleve él a gyanúperrel: szavai nálunk torzító előítéleteken pattannak rossz irányba. Jogos az analogikus következtetés? Nem. Hochhuth meglepődne rajta, hogy gondolatai, szándékai milyen sokmindentben találkoznak a miénkkal. Hogy heves argumentumai — most is, ebben a levelében — hányszor döngöttek nyitott ajtót. Ami nem jelenti, persze, hogy egyetértünk.

Olvastam *A helytartót*. Szerintem alaptalan Hochhuth félelme, hogy nálunk általában egyházellenesen vagy éppen vallásellenesen hatna; hogy németellenessé, és különlegesen a Német Szövetségi Köztársaság ellen torzítaná az itteni akusztika azt, amit darabjával el akart mondani. Nyilvánvalóan a szocialista országok nemismeréséből fakad, hogy azt mondja: nálunk az egyházat „falhoz szorítják”. Merem állítani, hogy az a harc, amelyet az egyházi nagybirtok és egyes egyházi személyek reakciós politikája ellen folytattunk, szellemében csöppet sem idegen Hochhuthétól. Ez a harc nem hasonlított ahhoz a *Kulturkampf*hoz, amelyet akár Bismarck, akár Hitler folytatott az egyház ellen. Igaz, hogy később a törvénytelenések és erőszakoskodások érintették az egyházat is. Nem súlyosabban, mint magát a kommunista pártot vagy a forradalmi nyíltságot, őszinteséget, tisztességet. Sőt, jól tudjuk, kevésbé. Alkotmányunk kimondja a vallás szabadságát, és szabad az ateista propaganda is. A gyakorlatban sokkal több alkalommal, sokkal nyíltabban folyik a vallásos propaganda Magyarországon, mint az ateista. Vigyázzunk rá, hogy senkit állampolgári jogaiban ne korlátozhasson az a körülmény, hogy hívó ember vagy akár az, hogy pap. Figyelemre méltó, amit a pártnak nemrég közreadott irányelvei mondanak erről a kérdésről: a vallástalanság sok esetben fakad cinizmusból vagy morális közönyből; nekünk ilyesmire az állampolgári nevelés és az ország közerkölcese szempontjából semmi szükségünk; az ilyen ember idegenebb tőlünk, mint akit talán éppen a vallás törvényei, vallásos lelkiismerete készítet erkölcsös életre és a közösség tisztességes szolgálatára. Igaz, hogy nálunk nincs katolikus párt. És igaz, hogy a katolikus

papok ma az államtól kapott fizetésükön felül a hívek önkéntes adakozásából élnek, nem pedig földbirtokaikból. Igaz, hogy nincs olyan összefonódása az államnak és a katolikus egyháznak minálunk, mint pl. Spanyolországban. Igaz, hogy az egyházi adó fizetése nálunk önkéntes. Nem hiszem azonban, hogy mindez végső soron ártana a vallásos szellemnek. Elég közlőrl ismerem ezt a kérdést, tanulmányoztam Olaszországban, Franciaországban is. A hívő ember ma állampolgári és katolikus mivoltában legalább olyan harmonikusan élhet minálunk, mint bármelyik nyugat-európai országban. És semmi oka sincs aggodalomra Hochhuthnak, hogy ha netán valakinek vallási okok miatt nem tetszik a darabja, az minálunk hallgatásra kényszerül. A római katolikus egyháznak két könyvkiadója, több lapja és folyóirata van minálunk. Nyilván megírják majd a véleményüket a darabról, sem akadályozni, sem utasítani nem fogja őket senki a tetszés — nemtetszésben.

Hochhuth levelében arra hivatkozik, hogy Hegner Bernanos könyvét is kiadta a spanyol polgárháborúról. Vagyis azt a gondolatot szuggérálja, hogy Hegner nem politikai okok miatt, hanem egyszerűen üzleti szempontból publikálta és reklámozta úgy Mňačko könyvét, ahogy reklámozta. De hát miféle légkör lehet ott, ahol az ilyen uszítás „bombaüzletet” biztosít? ! Nem ugyanazok tehetnek róla vajon, akik azt a náciellenes cseh filmet betiltották, és akik korábban — tudomásom szerint — hasonló témájú olasz és francia filmeket is már betiltottak? . . . Pár évvel ezelőtt filmet készítették Magyarországról és azt a filmet külföldön többfelé bemutatták. Akkoriban nagyon nagy költséggel restauráltuk hazánk egyik legnevezetesebb történelmi műemlékét, a budai vár koronázó főtemplomát. A görög templom restaurálásához, természetesen, sok értékes kőfaragvány is kellett. A templom melletti téren ideiglenesen kóráktárat készítettek, és azt drótkerítéssel vették körül. (A templomban a restaurálás alatt is mindvégig folyt, természetesen, az istentisztelet és a szentségek kiszolgálása.) Nos, ügyes trükkel azt a kóráktárat úgy fényképezték azon a filmen, mintha a templomot venné körül a drótkerítés, és ezt a kommentárt fűzték hozzá: „Magyarországon szögesdrót kerítéssel vették körül a templomokat, hogy a hívők ne tudjanak részt venni az istentiszteleten.” Ezt a filmet a nyugat-német televízió stábja készítette. Vajon nem az ilyenfajta emberek okozzák azt a pszichózist, amelynek eredményeképpen az uszítás bombaüzlet? Az igazságnak tartozom vele: készített azóta a nyugat-német TV két tisztességesen objektív filmet is Magyarországról. Félő azonban, hogy az uszító propaganda hatása sem múlik el, s még olyan világosfejű embert is érint, mint Hochhuth. Különben miért alkalmazna megkülönböztetést darabja bemutatása tekintetében? Miért nem tudja el sem képzelni Hochhuth, hogy mi mások vagyunk, nem egyszerűen ellenkező előjelűek, hanem mások, mint a Hegnerek világa?

Azt hiszem, igaza van Hochhuth emigráns magyar levelezőjének: darabja minálunk a passzív bűnpártolás ellen is fog hatni, az „államilag irányított bűnözés passzív pártolása ellen”. Nagyon valószínű, hogy eszükbe fog jutni az embereknek a személyi kultusz számos bűne, és ez külön aktualitást ad nálunk darabja bemutatásának. Mi ennek nagyon örülünk, és talán Hochhuthnak sem lehet kifogása ellene. Jogos-e vajon a félelme, hogy elárulja darabjával a Nyugatot? Elárulja hazáját? Nem élünk szigeten, sem vasfüggöny mögött. Ha a nyugat-németek büszkéek rá, hogy az elmúlt évben a lakosság tíz százaléka járt külföldön, nálunk tizenkét százaléka, s abból a negyedrésze Nyugat-Európában. A Magyar Népköztársaság egész külkereskedelmi forgalmának tíz százalékát bonyolítja le a Német Szövetségi Köztársasággal. Igen sokat fordítunk a nyugatnémet irodalomból, számos filmet veszünk át, ottani művészeket látunk vendégül. Az átlag-magyar mindenképpen többet tud a nyugati életről, mint az átlag-nyugati a mi világunkról. Nagyon tetszik nekünk Nyugaton az, ami szép és jó. Sőt, ha Hochhuthnak a Spiegelben megjelent legutóbbi cikkére gondolok, az az érzésem, hogy mi egy kicsit (a turista szemével) szebbnek is látjuk például az NSZK-t, mint Hochhuth. És biztos, hogy ami nekünk ott határozottan nem tetszik — egyes miniszterek revansista agitációja, a militaristák kard-

esőrtetése, az a bűnpártolás, amely sokszor hivatalos segédlettel folyik — Hochhuthnak sem tetszik. És ahogy az úgynevezett sztálinizmus bűnei elsősorban nekünk fájtak és elsősorban mi harcoltunk ellenük, valószínű, hogy Hochhuthot is sokkal jobban bántja Nyugat-Németországban az, ami nekünk nem tetszik. Miért nem érti meg tehát, hogy nem ellenfelek vagyunk itt, hanem éppen az európai humanizmus nevében, közös fájó élmények és közös lelkiismereti gondok jegyében, a jövő iránti közös aggodalmak jegyében fegyvertársak vagyunk?

Szívesen bemutatnánk *A helytartót*, esőppet sem félnénk tőle, hogy az „túlságosan keresztény”. Vannak nálunk „bátor színigazgatók”, akik vállalják a darabot. Bár talán lesz a darabbal szemben ellenhatás és ellenvélemény, fair vagy nem fair. E tekintetben a mi közönségünk nem sokat törődik vele, hogy a páholyban valamelyik vezető taposol-e, vagy sem. A darab vihart fog kiváltani, ahogy ezt Hochhuth akarta is, és pontosan olyan-fajta vihart, amilyent akart. Egyben bizonyára különbözni fog az itteni bemutató a nyugat-németországitól: nálunk reakciós erők nem fogják a darabot a tizedik előadás után levétegni a műsorról „művészi okok” miatt. Ennyit *A helytartóról*.

Hochhuth válaszeleveléből azonban úgy látom, nem ragaszkodik a fölvetett kérdéshez, hanem megragadja az alkalmat a párbeszédre. A Kelet és Nyugat közötti párbeszéd fontos dolog. Bocsássa meg, ha szerénytelenül hozzászom: ennek a párbeszédnek a kezdeményezése tőlünk indult ki. A békés egymás mellett élés szükséges eleme az elvi harc, egyebek között a művészeti viták is. Van értelmük az ilyen vitáknak? Nem élezik csak az ellentéteket? Lehet értelmük. A vita módjától függ.

Mindenekelőtt fontos, hogy jóhiszemű legyen; hogy egymás őszinteségében ne kételkedjünk, egymást ne gyanúsítgassuk, egymás szavát ne forgassuk ki. Olyan legyen a vita, hogy ne csak egymás tisztességét, hanem józan eszét se vonjuk soha kétségbe. Egyik fél se nézze a másikat kiskorúnak.

Hochhuth ennek a vitának a permanenciáját tartja fontosnak, és nem a formális egyezményeket vagy engedményeket. Igaza van. Az egyezmény és engedmény a politikusok dolga; az elvi kérdésekről semmiképp sem azért vitatkozunk, hogy végül kölcsönös kompromisszumok árán valamiben megegyezzünk. Nem. De azért nem is csupán magáért a vitáért vitatkozunk. Hanem az igazságért. Amelyet egymás segítségével, egymás ellen érvelve meg kell közelítenünk a vitában. És amelyet végső soron nyilván majd a történelem tisztáz.

Éppen mert az igazságért vitatkozunk, szükséges, hogy alaposan ismerjük a tényeket, amelyekre egyik és másik oldalon hivatkoznak. És ha most ennek a Kelet – Nyugat párbeszédnek az állapotát nézem, azt kell látnom, a tények sokszor maradnak homályban, a tények helyett sokszor előítéletekre épülnek a premisszáik. Igen sok ködösítés folyt az elmúlt években. Nem mondom, hogy csak a nyugati uszító agitáció részéről. Hibás előítéleteket támasztó, primitíven egyszerűsítő nyugatellenes propaganda minálunk is volt. Úgy gondolom tehát, hogy a most következő időben, és még talán sokáig, elsősorban arra van szükség, hogy egymást lelkiismeretesen, tőlünk telhetően pontosan informáljuk. És persze, utazások, személyes találkozások során ezeket az információkat ellenőrizzük. Hogy ez mennyire fontos, azt Hochhuth leveléből is láthatjuk. Hiszen ha ismerné, ha pontosan tudná, mi van, a pusztá tényeket, a valóságot, akkor nem azt válaszolta volna Mňačkónak, amit válaszolt.

De azt hiszem, ha ismerné a valóságot, egy sor más dologban sem érvelne úgy, ahogy a levelében érvel.

Itt van mindenekelőtt a párhuzamok kérdése, amely végigvonul az egész levélen, amely mintegy jelzi Hochhuth gondolkodásának egész mechanizmusát. Állam egyenlő állammal, hatalom egyenlő hatalommal, autokrata hatalom egyenlő autokrata hatalommal, és a legmagvasabb megfogalmazásban: „potenciálisan minden egyeduralom már

nácizmus". Elvileg sem helytálló és történelmileg is téves az az érvelés, amely egyfelől csak abszolút hatalmat, másfelől csak többpárti parlamentarizmust ismer, és amely az előbbit fenntartás nélkül rossznak, az utóbbit fenntartás nélkül jónak fogadja el. Hiszen ezek szerint Mátyás abszolútizmusa vagy Kossuth különleges hatalma a Honvédelmi Bizottmány élén — rossz volt; a weimari demokrácia viszont nem volt „potenciális fasizmus”, hanem épp az ellenkezője! Minden állam, amióta állam van és amíg állam lesz: hatalmi alakulat. És akármilyen is a formája, mindenképpen diktatúra. Az a legelső kérdés és az a fő megkülönböztető, hogy ki diktál, kinek? Csak ezután következik a „hogyan”. Hitler és Sztálin közé nem tehetünk egyenlőségi jelet. Még akkor sem, ha a „hogyan” dolgában uralmuk megdöbbentően sokszor találkozott. Sztálin személyi diktatúrája szörnyű volt, de történelmi funkciója mégiscsak homlokegyenest más volt, mint Hitleré. Egyebek között: megdöntötte a hitleri fasizmust.

A demokráciának és a többpárt-rendszernek a kapcsolata meglehetősen laza, főként formai. Kubában egypárt rendszer van, Brazíliában pedig többpárti parlament. Mégis: Kubában *van* demokrácia, Brazíliában viszont nincsen. Senki sem vonja kétségbe, aki Magyarország mai állapotát ismeri, hogy politikánkban a többség akarata érvényesül törpe kisebbséggel szemben, hogy ez a politika népérdekű és népszerű. Hangosan kinevetnék, aki azt mondaná, hogy a nálunk ma fennálló rendszer kisebb joggal nevezhető demokráciának, mint Horthy huszonöt éves gyászorszaka. Pedig Horthy többpárti parlamenttel kormányzott, most pedig egypárti parlamentünk van.

A Dreyfuss-ügytől a félvilágot behálózó Panama-botrányig, a titkos diplomácia manővereitől az amerikai elnökgyilkosság vizsgálati taktikájáig: egy évszázados bűnlajstrom mutatja, milyen kicsit ér a többpárti parlamentarizmus akár a közügyek nyilvános ellenőrzése szempontjából is. Nem azt mondom, hogy bizonyos körülmények között nem lehet a többpárti parlamentarizmus két rossz közül a kevésbé rossz! De ha meggondolom, milyen éles kritikát kapott ez a rendszer Anatole France-tól Bernard Shaw-ig, hány kitűnő szellemtől, csodálkozom azokon az illúziókon, amelyeket ma még egy német író fűzni tud hozzá. Talán azért van így, mert Németország fejlődésében még ez a viszonylagos demokrácia is új?

Pedig ez a gondolkodásmód több szempontból is veszélyes. Egyrészt odavezet, hogy Hitler működésében nem a valóságos történelmi erőket látja, hanem csupán a formát. Vagyis nem érti meg, hogy a bonni parlament demokratikus homlokzata mögött ugyanazok az osztályerők ugyanolyan veszedelmet zúdíthatnak a világra ismét, mint amelyet a horogkeresztesek gleichschaltja zúdított! A másik veszély: mivel megengedték, hogy néhány színház, mégpedig a dolog természete szerint, állami szubvenciót élvező színház bemutassa darabját, mivel megengedik, hogy írjon és beszéljen: abba az illúzióba ringatja magát, hogy ő most már szabad, és hogy neki joga, lehetősége van beleszólni a közügyekbe! Próbáljon csak meg valóban beleszólni létfontosságú közügyekbe! Próbáljon meg valóban és eredményesen humanista lenni, olyan pillanatban, amikor éppen a legfontosabb volna, hogy valaki a humanizmus szavát kimondja! Nem kívánom, hogy sor kerüljön rá, igazán nem kívánom. Elég történelmi tapasztalattal rendelkezünk mindannyian, európaiak, hogy tudjuk: a „szabad” polgári demokráciákban ilyenkor a legkülönbözőbb dolgok történhetnek. Például, lelövik az embert mint Jaurès-t, mint Liebknechtet és Rosa Luxemburgot. Vigyázzunk tehát — ma, az atomveszély korában, és annyi rossz tapasztalat után — a polgári demokráciáról alkotott illúzióinkkal! Mert megeshetik, hogy az ellenséget és a veszélyt nem a maga helyén látjuk.

A demokratizmus minálunk, a felszabadult dolgozók világában magától értetődő, a rendszer lényegéhez tartozó dolog. Vajon az intézmények, amelyek révén ez a demokratizmus megvalósul, máris tökéletesek? Lám ezt itt senki sem állítaná olyan kategorikusan, ahogyan Hochhuth becsüli a maga hazájának parlamentjét. Mi nagyon jól tudjuk, hogy

tovább kell mennünk a demokratikus intézmények fejlesztésében. És az állampolgári nevelésben is. Hiszen olyan országban élünk, ahol a népnek korábban nem volt lehetősége, hogy közéleti gyakorlatot szerezzen. Azonkívül tudjuk, hogy a demokratizmus: megmegújuló harc az elkényelmesedés, a bürokrácia ellen. Nem nézzük tehát önelégült megnyugvással a magyar közélet mai állapotát. De azt azért már ki merjük mondani, hogy amit elértünk a legfontosabb dolgokban, máris több, mint amit a polgári demokrácia jelent. Talán kevesebb a látványos tünete, de mindenképpen több a tartalma, nagyobbak az utca emberének valóságos jogai és lehetőségei a közéletben.

Na dehát a „sztálinizmus”!

Sztálin módszereit a forradalmi munkásmozgalom külső beavatkozás nélkül magavetette ki magából. Ezt gyakran szem elől védik, így most Hochhuth is. Pedig ez itt ennek a kérdésnek az ugrópontja. Nem tudunk történelmi precedenst rá, hogy egy rendszer a maga hibáit így feltárja, hogy ne bújt volna ilyen esetben a machiavellista „államrezón” mögé. Ha mi szembefordulhattunk Sztálin bűneivel, csak azért volt lehetséges, mert azok a bűnök a rendszer lényegétől alapvetően idegenek. Igenám, mondják, de hol a biztosíték rá, hogy soha többé nem térhetnek vissza? Egyszerű a válasz: éppen ebben a tényben. És bennünk, kommunistákban. Másutt nem lehet, ne is keressük.

Ellenben attól félek, hogy a kérdés élének visszafordítása némiképp jogos. Senki értelmes ember nem azonosítja a náciizmus gatzetteit a németekkel. Senki nem tekinti a Német Szövetségi Köztársaságot a Harmadik Birodalom jogutódjának vagy folytatójának. Félő azonban, hogy a bonni kormány egyes tagjai és hivatalnokai olykor mintha mégis annak tekintenék magukat. Eszembe jut például, hogy az amerikaiak — bevallottan az NSZK iránti udvariasságból! — nem ünnepelték meg a fegyvernagyvadás 20. évfordulóját. Nem érzi vajon Hochhuth arepirító sértésnek ezt az udvariasságot? ! Becsülésre méltó dolog, hogy az NSZK kormánya segélyeket ad a hitleri üldöztetést túlélte, örökre megrokkant áldozatoknak. De nem öröm azt látni, hogy ezeknek a segélyeknek sokszorosát fizetik ki maguknak a gyilkosoknak. Főlkelti bennünk a félelmet, hogy ezek a nyugdíjak nem valami buta, bürokratikus jogtiszteletből származnak, hanem a mai Wehrmacht mai tisztikarára kacsintanak. A német militarizmus megnyilatkozásának tartjuk a kalandorok és gyilkosok védelmét, sőt, jutalmazását; ahogy a német militarizmus megnyilatkozásának tartjuk, ha Bonn vagy Bonn valamely szövetségese nem ünnepli a győzelem napját. Azt hiszem, ebben a kérdésben maradéktalanul egyetértünk Hochhuth-tal, munkásságának egész szelleme bizonyítja. Vagyis, ha sorra vesszük, sorra kiderül ugyanazt bíráljuk Bonnban, amit ő, pontosan ugyanazt. És pontosan ugyanazért.

Hochhuth és mi közöttünk ezekben a kérdésekben legfőljebb az a különbség, — és ez nagy különbség —, hogy azt az „apokaliptikus mézárslást”, amelyről beszél, mi nem tartjuk elkerülhetetlennek. Ezt a különbséget talán az itteni és ottani atmoszféra különbsége okozza. Ha pedig így áll a dolog, akkor annál inkább kötelező ránk, hogy erőnket nem megosztva, hanem nagyonis egyesítve harcoljunk. E pillanatban nem az atomháború a legnagyobb veszély. E pillanatban az atomháborúba való belenyugvás a legnagyobb veszély! Aki enged ennek a közérzetnek, bármennyire fájó szívvel is, az már akaratlan szövetségese a gyilkosok klubjának.

Hadd felelek Hochhuthnak arra a kérdésre is: lehet-e író párttag? Először próbáljuk ellenkérdéssel válaszolni. Lehet-e orvos párttag? Lehet-e paraszt párttag? Lehet-e törvényszéki bíró párttag? Lehet-e vásztergályos párttag? Ez a modern társadalom, a hárommilliárdnyi ember társadalma, igen finom munkamegosztásra épül, másképp nem tudna megélni. Vagyis tehát a tehetségünket mindannyian, önkéntesen, a hivatásunk megválasztásával, az emberi tevékenységnek csak egy bizonyos szektorára korlátozzuk. A specializálásnak, a tehetséges ember önkorlátozásának ez a rendje támaszthatja bennünk azt a gyanút, hogy a politika is hivatás, a politika is szakma, tehát hagyjuk

a hivatásos politikusokra. Nem igaz! Ez az antidemokratikus gondolkodás kapuja! Nekem, mint meggyőződéses demokratának, az a véleményem, hogy a politizálás minden embernek a kötelessége. Vagyis a paraszt, azonkívül, hogy élelmet termel, köteles a maga falujának és a maga hazájának dolgaival is törődni. Ugyanígy az orvos, ugyanígy a munkás, ugyanígy a bíró. És az író. Azt gondolom, itt még nincs alapvető ellentét közöttünk, hiszen Hochhuth is aktívan politizál.

Hochhuth azonban az írást valami egyetemesebb dolognak tartja, mint bármi más tevékenységet, olyan hivatásnak, amely fölötté áll minden egyéb hivatásnak. Nem hiszem. Én is szeretem a hivatásomat, én is valamikor úgy választottam, mint a legegységesebb, a legátfogóbb hivatást az összes között. De látnom kell, hogy így választott az orvos is, a jogász is, így érzi a munkás is a maga hivatását a legemberibbnek, némi joggal, olyan korban, amely a proletárforradalmak, az emberiség felszabadításának a kora. Azt gondolom, legyünk szerényebbek, hivatásunk tisztessége kívánja ezt a szerénységet, a teljesebb íróvá növekedés, hogy megértsük: mi is csak rész vagyunk az egészben, mi is a tevékenység egy szektorát képviseljük az emberi tevékenység összességében. Élelmet a paraszt, cipőt a cipőgyár, kávé a kávéültetvények és a hajózási társaságok adnak nekünk, milliányi ember dolgozik az életünkért nap mint nap, ahogy mi dolgozunk milliányi emberért, és könyvet, színházat, gondolatainak, érzéseinek szebb formáját adjuk neki cserébe. Az írói munka — tett; önmagában is tett; de még nem elegendő tett. Adódhatnak a közvetlen cselekvésnek olyan parancsai, amikor az írónak is éreznie kell: az írás önmagában nem elég. Ha úszni tudok és fuldoklót látok a vízben, azt nem elég megírnom; be kell ugranom a vízbe érte, akkor is, ha író vagyok. Engem is köt az emberi szolidaritásnak minden másnál nagyobb parancsa, és ezt a parancsot nem mindig tudom csupán a frással teljesíteni.

Magam is elég hosszú ideig ellenálltam annak, hogy pártba lépjek. Még a belépésem előtt pár hónappal is erős érvekkel, makacsul védtem pártunkívüliséget. Eljött azonban egy pillanat, nekem az a pillanat 1943-ban volt, amikor közvetlen politikai cselekvésre, szervezett cselekvésre hívott az élet. Bűnnek tartottam volna, ha kihagyom az alkalmat. Egyszerűen életfeltétel volt, hogy cselekedni kell. Ha nem éreztem volna, hogy tenni tudok, hatásosan, szinte már halottnak éreztem volna magam. A hatásos tethoz pedig hozzátartozott a szervezettség. Beléptem a pártba, abba a pártba, amely a legkövetkezetesebben és leghatásosabban tudott harcolni a fasizmus ellen. Azóta is tettem, mint a párt tagja, egyet és mást, túl azon a viszonylag szűk területen, amelyre írói hivatásom megválasztásával a magam képességeit eleve korlátoztam. És ez a tett, ez a közvetlenebb cselekvés, valamiképpen az írásaimat is felszabadította. Talán megérti Hochhuth: az az ember, aki pusztán az írói munkájában szolidáris az emberiséggel, írónak is másfajta, mint az, aki beugrik a fuldokló után a vízbe. A cselekvő ember, aki olykor közvetlenebbül is érzi, hogy a kezével, gondolatával formálja a világot, másképpen látja már azt az általa is formált világot, mint a csupán szemlélődő és fogalmazó ember. Meggyőződése, hogy teljesebben és igazabban látja. Ha tehát az író pártba lép, hogy szervezett közösségben dolgozzék eszméi megvalósításáért, az nem hiba, szerintem inkább lehet kötelesség. És nemcsak tapasztalatokkal gazdagítja az írói életet, hanem megváltoztatja, humanizálja az író látásmódját.

Baj-e vajon, ha az irodalom és a politika összefonódik? Korunkint más a válasz erre a kérdésre. A mi korunk egy parexcellence politizáló kor, napról napra változásokat hordozó, különleges, forradalmi kor. Ma is vannak a közélettől elvonuló széplelkek, a szocialista irodalomban is vannak költők, prózaírók, akik kerülik a napi világot, keresik az örök emberi problémákat ebben a gyorsan változó korban is. Ez is program, ez is szép. Alkat dolga. Hochhuth nem ilyen alkat. Sőt, manapság a legtöbb író nem ilyen alkat. A mi korunkban még Babits is kijött az elefántsonttoronyból, vagy hogy Hochhuth

példáját erősítem, még Thomas Mann is az aktív politizálás porondjára lépett. Tudom, hogy nem szívesen. De olyan kor ez, amelyben minden vérbeli fró többé-kevésbé politizál. Lám, mikor e sorokat írom, Hochhuth is sorompóba lépett, agitál a szociáldemokrata párt jelöltjei mellett. Napi-politizál. Nem örömmel, nem jókedvűből, nyilván, hanem kötelességtudásból. Ha pedig már az író politizál, ha pedig már alkotásban, jellemében, műveiben irodalom és politika valamiképpen így összefonódik, akkor igazán csak szervezeti kérdés, belép-e a pártba, vagy sem. Amíg vonakodik belépni, azért vonakodik, mert bár tulajdonképpen elkötelezte magát, mégis azt hiszi, hogy az utolsó lépés korlátozná, béklyózná, elvenne a szabadságából. Amikor pedig már belépett a pártba, magamról tudom, fölismerem: ezt a lépést azért teszi meg, hogy béklyóitól szabadu'jon, hogy nagyobb cselekvési szabadsága legyen. Roger Martin du Gard „tevékeny lustaságnak” nevezi azt az állapotot, amelyben a közélettől elvonuló szakember leledzik. Hochhuth nem ilyen-fajta tevékeny lusta. Akkor pedig azt kell mondanom: a párttag író szabadsága semmivel sem kevesebb, mint a párton kívül elkötelezett író szabadsága. Talán még inkább több. Olyan jogokat kap az ember, olyan közvetlen beleszólási és bírálási lehetőséget, az együtt-dolgozó embernek, a kompetens embernek a lehetőségeit. Innen van az, amit Hochhuth olyan csodálkozva lát: hogy a kommunista írók sokkal szabadabban bírálják, sokkal kötetlenebbül beszélnek minden „kényes” témáról. A kommunista nem szerzetes, a kommunista tudományosan gondolkodik és alapállása a kételkedés. A szerzetes vallásos ember és alapállása a hit. (Nem azt mondom, hogy nálunk nincsenek hívő lelkek és nincsenek dogmatikus, vallásos kommunisták. Vannak. Volt idő, amikor — ha nem is többségben, de — hangadók lehettek. Hadd mondjam meg, a kommunista írók általában akkor sem tartóztak közéjük. Akkor is fönn tartottuk magunknak az önálló gondolat, a bizalmatlan kételkedés jogát, amely Marx szerint minden forradalmárnak kötelessége.)

Hochhuth azonban egészen pontosan azt kérdezi: van-e joga írónak — erkölcsi joga — hatalmon levő egyeduralkodó pártba belépni? Hogyan köthet tehát az író élet-halál szövetséget a hatalommal, az állammal?

Én persze annak idején egy üldözött, illegális pártba léptem be; és amikor a párt hatalomra jutott, vagyis, amikor sor kerülhetett rá, hogy eszméimet megvalósítsam, nagyon buta dolognak tartottam volna, ha kilépek a pártból egy merőben formális és illuzorikus függetlenségnek a jegyében. De úgy hiszem, az író beléphet uralkodó pártba, csakúgy mint ellenzéki, szövetséget köthet a hatalommal, az állammal. Attól függ, milyen az a párt, milyen az a hatalom, milyen az az állam. Az író pártossága mégcsak egyoldalúságot sem jelent föltétlenül, mégcsak azt sem jelenti, hogy az igazság helyett a részigazságot birtokolja. Megint csak attól függ, milyen az a párt, és milyen az a pártosság. A történelem azt mutatja, hogy az igazság nem középu'tt van, valakinek a történelem mindig igazat ad. Aki 1791-ben jakobinuspárti volt és jakobinus szemlélettel nézte az eseményeket, az nem az igazság felének a birtokában volt, és aki XVI. Lajos pártján állott, az nem az igazság másik felének a birtokában. A történelem XVI. Lajos igazságát a maga egészében elvetette. Úgy kell megválasztania az írónak a pártját, hogy az a történelmi igazságot jelentse; vagyis hogy, miként a szintézisben ott a tézis és antitézis, abban az egy igazságban ott legyen a teljesség. Talán a nyugatnémet mai helyzet különlegessége adja Hochhuthnak azt a gondolatot, hogy az igazság (és vele a szabadság) valahol középu'tt van a többségi párt és ellenpárt között, és hogy az író kötelessége holmi kötélhúzás azon az oldalon, amelyik éppen gyöngébb. Csakhogy előbb-utóbb az ilyen egyensúlyi állapotok megbomlanak, előbb-utóbb — tetszik vagy sem — a történelem valamilyen irányban megmozdul, és akkor — szerintem — az írónak nem a gyöngébb mellé, hanem az emberi haladás mellé kell állnia. Ha Hochhuth gondolkodása ebben a kötélhúzó mechanizmusban megmerevedik, akkor félek, nagyon tragikus jellem: vagy nyárspolgár lesz belőle, vagy beleroppan.

A kommunizmus gondolata olyanfajta katolikon, mint amilyen valamikor a kereszténység volt, vagy az újkor hajnalán a humanizmus. Nem csönkítja, hanem éppen kiteljesíti a látást. Mi nem kételkedünk ellenfeleink, sőt, akár ellenségeink ember-voltában, megértjük ennek a forradalomnak áldozatait, sőt, még a megátalkodott politikai bűnösöket is. (Igaz, nem gyászolunk mindenkit. A japánok gesztusától mi nem hatódunk meg, álszentségnek tartjuk.) Gondoljon csak Hochhuth a kommunista regény „prototípusára”, a *Csendes Donra*. Valamiféle romantikus torzítás, egyoldalú embertelenség jellemzi? Vagy éppen a világnak, az egyetemességnek olyan felfogása, olyan teljes megértése, ami például az antikommunista irodalmat soha nem jellemezte? Mi formáljuk az emberiség sorsát, és így minden emberi sorsot megértünk.

Azt kérdi Hochhuth, lehet-e bírálni és ugyanakkor teljességgel egyetérteni a korlátlanul uralkodó hatalommal? Ha ezt a kérdést, már mint kérdést is, a helyén érezném, tegnap kiléptem volna a pártból. A kérdés azonban úgyszólván minden szavában hibás. A kommunista államhatalom nem uralkodik korlátlanul, a kommunista államhatalmat csak egyetlen dolog nem korlátozza: a tőke. Egyébként azonban nincs még egy hatalmi típus, amely ennyire alávetett a közvéleménynek, a közvélemény állandó korrekciójának, egyebek közt az én véleményemnek is. Ez az egyik. A másik: minálunk az állampolgári lojalitás, de még a párttagság sem kötelez senkit arra, hogy teljességgel egyetértsen minden „felsőbb” intézkedéssel, sokkal inkább arra, hogy az intézkedések létrejöttében a meggyőződése szerint közreműködjék. Mindezek után pedig azt kérdi: hogyan lehet nálunk bírálni? Az irodalomnak egyik legfontosabb kötelessége, szerintünk, a bírálat. Kommunista írónak lenni semmiképp sem konformizmust jelent, sőt, elégedetlenséget és türelmetlenséget. Talán, ha jobban ismerné irodalmunkat, észbe sem ötlött volna a kérdés.

Ha közelebbről elemezzük a mai polgári irodalmat (most nem is szólok a kommunis-taellenes irodalomról), akkor eléggé kiviláglik: az egyéniséget nem a párt öli meg, hanem a kapitalizmus. A pártonkívüliség nem jelent függetlenséget, korlátatlanságot, sőt, a legmegrögzöttebb szemellenzósök sokszor épp azok közt vannak, akik olyan nagyon védik a maguk egyéniségét, szabadságát, függetlenségét. Ő Otto Flakéra hivatkozik, aki azt mondja, a szellemnek az a feladata, hogy bomlassza a hatalmat. Otto Flakénak ez a megállapítása egy bizonyos korban, egy bizonyos hatalom esetében helytálló, de ha utopisztikusan általánosítjuk, akkor a szellemi anarchizmusnak ez a megfogalmazása — ostobaság. Ha a szellem valóban meg akarja szüntetni a hatalmat, ha ebben a küz-delmében a legcsekélyebb történelmi realitásra akar támaszkodni, akkor dolgozzék az osztály nélküli társadalom megvalósításán. Másképp ez a fajta szellemi magatartás egy-szerűen örület. Hochhuth talán azért harcol a szociáldemokraták választási győzelméért, hogy majd ha győztek, akkor a kisebbségben maradt kereszténydemokraták győzelméért harcoljon? Alig hinném. Harcol a szociáldemokraták győzelméért, és ha győztek, harcol a szociáldemokraták hibái ellen. És mit gondol, mi kommunista írók nem valami ilyet teszünk?

A kommunista író nem az állam szolgája, ahogy a szocialista állam bármely pol-gára sem szolgája az államnak. Éppen arra tanítjuk az embereket, és azt akarjuk megvaló-sítani, hogy az állam legyen az ő szolgájuk. Talán csodálkoznék rajta Hochhuth, hogy mi kommunista írók mennyire nem vagyunk „udvari írók”. Mi nem mesekönyveket írunk jó tanulóknak, nekünk is a fő témánk az emberi konfliktus, ha úgy tetszik, „a szakadék, amelyet önmagunkban hordozunk”. Tőlünk sem idegen a tragikum, sőt, nagyon is érezzük ennek a kornak felséges tragikumát, és általában az emberi sorsét. Marx kedves mondása volt a „nil humani alienum”. Semmi sem idegen a kommunista írótól, legföljebb csak az embertelenség az, hadd mondjam meg mindjárt, idegen tőlünk a személyi kul-tusz udvari irodalmának embertelen optimizmusa, és remélem, hogy idegen tőlünk a

butaság is. Engem az igazságtalanság gyűlölete tett párttaggá és íróvá is. És forradalmár író létemre, úgy gondolom, mi vagyunk a legkevésbé tekintettel az igazságtalanság megítélésében bármiféle konvencióra.

Befejezésül két kis helyreigazítás, ha szabad. Ami Szolzsenyicin Lenin-díját illeti: Szolzsenyicin könyvét a Pravda vezércikkben ünnepelte; az író ennek az egy írásának alapján, az olvasók szavazataival az utolsó fordulóig ott volt a Lenin-díj jelöltjei között; az utolsó fordulóban került elébe egy idős, nagy életművel rendelkező másik kiváló író. Elég közelről láttam az egész kampányt, amelyet nem politikai vezetők, hanem irodalmi folyóiratok terelgettek az irodalmi vitákban szokásos módon. Az volt az érzésem, hogy a legfelsőbb politikai vezetők inkább Szolzsenyicin díjazására hajlanak. Szó sincs tehát róla, hogy olyan sandán ütötték volna el Szolzsenyicint a Lenin-díjtól, mint ahogy a CDU Hochhuth darabját a műsorról levétette. Az analógia egészen hibás, tárgyi tévedésen alapul. A másik, a vallással kapcsolatban: mi soha nem tiltottuk államilag a vallást, és soha nem is fogjuk tiltani. Az könnyen lehet, hogy a szocialista kormányok megegyezést kötnek a Vatikánnal, hiszen pl. a magyar kormánynak már van egy precedensül szolgáló ilyenfajta megállapodása. De a vallást, bármiféle vallást, államilag kötelezővé tenni ugyanúgy nem fogjuk, ahogy államilag tiltani sem fogjuk soha. A mi célunk az állampolgárok boidogsága, harmóniája, már amennyiben az egyáltalában lehetséges. Nem fogjuk soha megtiltani, éppen ennek a harmóniának érdekében, hogy bárki a végső kérdésekben a választ Istenben és a vallásban keresse; de még feltevésnek is nevetséges. hogy valaha megtiltánánk a válaszok tudományos kutatását, az emberközpontú, ateista gondolkodást.

Hochhuth *A helytartó* magyarországi bemutatását levelének közzétételéhez kötötte. Szeretném biztosítani, hogy mi ezt a levélváltását ilyen feltételek nélkül is kész örömmel közzétesszük. A párbeszédet a nyugati értelmiséggel mi kezdeményeztük, és ez a levél is jó alkalom a vitára. *A helytartó* — mint mondtam — jó darab, beszél önmagáért. Várhatóan sikere lesz. S ha tetszik, győződjék meg róla személyesen: mindenfajta rcsszhiszemű tendencia nélkül, lényegében ugyanazért lesz sikere a darabnak nálunk, mint bárhol másutt. Érdemes volna személyesen is meggyőződnie róla. A tények ismerete nélkül ez a Kelet—Nyugat vita nagyon sok fölösleges kitérével jár. Azonkívül nemcsak Bázelen, hanem Budapesten is lehet nagyon jó körülmények között beszélgetni.

MESTERHÁZI LAJOS

Tulajdonképpen ki a szerző? — A kiadó?

Tisztelt Hochhuth Úr,

nagy érdeklődéssel kísértük itt, a mi hazánkban az első s a további híreket is az Ön *Der Stellvertreter* című színművéről. Eredetiben, németül ismerem. Nem mondhatom, hogy el vagyok tőle ragadtatva; az ilyen irodalmi műről nem helyes ezt a kifejezést használni. A dráma megrázó, mélyen emberi, megrendíthetetlen erkölcsi alapon áll. Több mint irodalmi mű: megtisztító tett. Az embernek az a benyomása, miután megismerkedett vele s néhány más német író műveivel — itt elsősorban Heinrich Böllre, de Hans Kirstre és Hans Magnus Enzensbergerre is gondolok, de sok más német íróra is, akiknek a művét eredetiben, de cseh és szlovák fordításban is olvashatom — hogy az ön hazájának szellemi áramlásában a náciizmus éveit után nagy és mély változás következett be, hogy a német irodalom Hitler uralmának éveit alatt oly kegyetlenül megszakadt humanista hagyományai önként is, Európa más részeiben is, újra szilárd talajra találtak. Mi Csehszlovákiában nagy érdeklődéssel kísértük és kísérik ezt a fejlődést. Szomszédok vagyunk, s nem lehet

számunkra közömbös, hogy milyen irányban fejlődik az olyan szomszéd politikája, erkölces, filozófiája, mint a mai Nyugat-Németország. Remélem, megérti, hogy itt megvannak egy bizonyos székszejszinek az ismert okai. Nyugat-Németországra nemcsak a humanista írók, hanem más erők, mondjuk, a revansista miniszterek is hatással vannak. De nem azért írok Önnek, hogy egyfajta, általános témáról szóló politikai eszmecserének legyek a kezdeményezője. Erre nem érzem magam hivatottnak, s Ön a leveletem tolaodásnak minősíthetné.

Konkrétabb dologról van szó: az Ön drámája csehszlovákiai színrevitelével kapcsolatos álláspontjáról. Ha jól tájékoztattak, Ön megtagadta, hogy színházainkban bemutassák. Hochhuth úr, ismétlem, ismerem színművét, kiéreztem belőle azt az erkölcsi pátozt, amely Önt a megírására készítette, s nem kételkedem benne, hogy az Ön számára szomorú, sőt fájó műről van szó. Bizonynal egy a véleményünk — bár sohase kellene a jövőben ilyen irodalmat írni. Megérttem aggodalmát annak a lehetősége miatt, hogy művét más célokra használhatják fel, mint amilyeneket megírása közben Ön követett, s ha azt is hiszem, hogy ez az aggodalom a drámának hazámban való színrevitelével kapcsolatban fölösleges, mégis tiszteletben tartom, s amennyire tudom, tiszteletben tartják színházaink is, dramaturgjaink is, egyszóval, ha nem kívánja, művét színházaink nem fogják játszani. Szívesen színre vinnék, de a nemzetközi konvenciók kötik őket, amelyek tiszteletben tartják a szerzőnek azt a jogát, hogy megengedje vagy megtiltsa műve terjesztését egy idegen országban. Az Ön színművét, amíg Ön személyesen nem járul hozzá, a csehszlovák színpadokon nem fogják játszani. (Én magam azt remélem, hogy megadja a hozzájárulást.)

Hochhuth úr, én egy fájdalmas könyvet írtam a magam s annak a nemzetnek a számára, amelyből származom, a közelmúltról, hazám nehéz és szégyenteljes viszonyairól a szocialista építés első éveiben, azokról az eltorzulásokról, amelyek egyenesen a szocialista lét gyökereit veszélyeztették, arról a korszakról, amelyet Önöknél a sztálinizmus korszakának hívnak. Kommunista vagyok, s azt a könyvet, amelyről beszélek, nem írtam meg könnyen. Nem tudtam meg nem írni, nem tudtam hallgatni az igazságtalanságokról, amelyeket itt véghezvittek. A könyv itt nálunk politikai kiadónál, a párt kiadójánál jelent meg, s néhány hónap alatt több mint háromszáz ezres példányszámot ért el. Az, hogy egyáltalán megjelenhetett, hogy ilyen, a mi viszonyaink között óriási példányszámban adták ki, pártom és népünk őszinte szándékáról és arról a konkrét törekvéséről tanúskodik, hogy rendet teremtsen a személyi kultusz korszakának torzításai körül, bármennyire arcpirító és fájó probléma is ez. Azzal a reménnyel írtam ezt a könyvet, hogy a felismert igazság, akármilyen keserves, a történelem iskolája.

Külföldi fordításaival és kiadásával kapcsolatban hasonló álláspontra helyezkedtem, mint a színművével Ön a szocialista országok viszonylatában. Megtiltottam az úgynökségeknek, amelyek nálunk a szerzői jogok védelmére hivatottak, hogy külföldön — akár keleten, akár nyugaton — bármilyen formában is terjesszék ezt a könyvet. Abból a meggyőződésből indultam ki, hogy az az olvasó, aki nem ismeri ennek a korszaknak a konkrét atmoszféráját, a konkrét valóságát, amelyről írok, nem foghatja fel könyvemet abban az értelemben, ahogy én megírtam. Az *Elkéselt riportok* iránt a nagyvilágban, főleg Nyugat-Európában nagy volt az érdeklődés. Be tudok mutatni néhány megkeresést, amelyet a vezető kiadók a „Copyright”-ért intéztek hozzám. Minden esetben szigorúan kitartottam az álláspontom mellett. Sok európai íróval beszéltem arról, hogy miért nem akarom megengedni könyvem lefordítását, többek között Jean Paul Sartre-ral, kedves feleségével, Simone de Beauvoirral, Jean Effellel, Alain Prévost-val, André Wurmserrel, Giancarlo Vigorellivel, a COMES főtitkárával, Ernst Fischerrel, Wolfgang Kraus úrral, az Osztrák Irodalmi Társaság elnökével, Maurice Hindus amerikai publicistával, Dobrica Čosić jugoszláv íróval, a nyugati országok fordítóival, publicistáival és újságíróival is, akik úgy néztek rám, mint egy egzotikus állatra, többek közt a cseh irodalom szorgalmas

nyugatnémet fordítójával, akinek a nevét bármikor megmondhatom. Mindnyájan, kivétel nélkül mindnyájan, akikkel erről beszélgettem, az első ellenvetések után helyeselték és tiszteletben tartották indokaimat.

A nyugati kiadók képviselőivel, természetesen, másképpen beszéltem.

„Mit adtak ki a csehszlovák irodalomból?” — kérdeztem tőlük. Amikor azt mondták, hogy semmit, akkor nyugodtan kijelentettem — így hát ezzel a könyvvvel nem fogják elkezdni. Nemrégén több nyugat-európai országban voltam, és tudom, hogy ott bizonyos körök hogyan igyekeztek visszaélni az olyan mélységesen etikus könyvvvel, mint Szolzenyicin *Ivan Gyenyiszovics egy napja*. Végül is, ez bizonyosan ismeretes dolog Ön előtt.

Voltak idők, Hochhuth úr, amikor azt állították nálunk, hogy a kapitalista országokban, az exponált kommunista frók csekély kivételével, csak hanyatló, reakciós, emberellenes irodalom van. Ez durva vulgarizálás volt, s nem vált hasznunkra. Ezeken az időkhön túl vagyunk.

Meghökkenne, ha felsorolnám azokat a műveket, amelyeket nálunk fordítanak le a nyugati irodalmakból. Bátran állíthatom, hogy nálunk lefordítanak mindent, aminek irodalmi — hangsúlyozom: irodalmi értéke van. Olvasóink ugyanakkor azért türelmetlenkednek, hogy néhány esetben későn és — óriási példányszám ellenére is — kis mennyiségben jutnak a világirodalom műveihez. Ezek tények, s nem propaganda, Hochhuth úr. A mi olvasóink kíváncsi, a lehető legtöbbet akarja tudni a világról s az emberekről, s a mi kiadói politikánk nagymártékban teszi ezt a kapcsolatot lehetővé. De amikor Párizsban, Rómában, Bécsben voltam, gyakran találkoztam azzal, hogy a mi irodalmunkat egyáltalán nem ismerik. Azt mondtam azoknak, akikkel beszélgettem — jó, tartsatok ki ignoráló álláspontotok mellett, állítsátok csak nyugodtan tovább, hogy nálunk csak a rezsimet dicsőítő, vulgáris propaganda létezik. Mi már gazdagodásunk és boldogulásunk érdekében — a nyugati irodalom hasonló vulgáris szemléletét régebben felszámoltuk.

De, Hochhuth úr, nem egészen két esztendővel ezelőtt a nyugati országokban mégis csak felfedezték — ugyan nem a csehszlovák irodalmat, hanem a csehszlovák írókat. Mint a rezsim, mint a párt ellenzékét. Én kommunista vagyok, s nem volt mindig könnyű olyan következetesen annak lennem, ahogy akartam és győztem. De biztosíthatom Önt, hogy semmi différenca nincs köztem és pártom közt, nem vagyok az a „pártellenes férfi”, ahogy rólam Nyugaton írnak. Ennek bizonyítására szeretném Önnek megmondani, hogy jelenleg a Kultúrny život (Kulturális Élet) c. szlovák folyóirat helyettes főszerkesztője vagyok, amelyről a nyugati sajtóban már annyi ellentmondó híresztelést terjesztettek el.

Ami tehát az információ lehetőségét és a szellemi áramlatokat illeti köztársaságunkban, tessék, vannak idevágó szép közmondásaink: „Amit a néne megkívánt, az meg is tetszett neki”, vagy pedig: „A kívánság a gondolat apja”.* Túlságosan büszke vagyok ahhoz, hogy érdekeljen az, amit rólam a nyugati propagandisták kitalálnak. Végül is annak az ideológiai harcnak a szempontjából, amely ma a nagyvilágban zajlik, minél több a hazugság, annál jobb. A hazugság ugyanis mindig a saját szerzői ellen fordul.

De most fel vagyok háborodva, s ez az oka annak, hogy miért írok Önnek, s hogy miért épp Önnek írom ezt a nyílt levelet. Düsseldorfban jelent meg a Deutsche Zeitung című folyóirat, amely közben megszűnt, egyesült egy másik lappal. Januárban, pontosabban az 1964. január 18—19-i számban ez a folyóirat *Elkészt riportok* című könyvem egyik elbeszélésének több mint a kétharmadát leköszölte. Én ebben az elbeszélésben a bírósági tárgyalóterem nálunk ismert metaforikus elnevezését használom: „A kínok kertje”. A Deutsche Zeitung című lapban az elbeszélés nagy részét *Der rote Foltergarten* címmel közölték. A bevezetésben, amely alatt a DZ szignó áll, néhány tévedés található, tenden-

* Mňáčko közmondásait nem helyettesítettük megfelelő magyarral, hanem szóról szóra lefordítottuk őket. Mondanivalóját így pontosabban tudjuk visszaadni — A fordító.

ciájuk felől nem lehet kétség. E bevezetés szerzője például azt írja, hogy a könyv csak Pozsonyban került piacra, s az emberek ide jártak az egész köztársaságból, hogy feketén vásárolják meg. (Ezt a közlést nem minden káröröm nélkül hozom a csehszlovák közvélemény tudatára.) A bevezetés szerzője a becsületekre is tör a továbbiakban, amikor azt állítja, hogy a riportokat részben már évekkal ezelőtt megírtam, de nem volt merszem (dass ich nicht wagte) a sajtó rendelkezésére bocsátani őket. Biztosíthatom Önt, Hochhuth úr, hogy sohasem féltam a sajtó rendelkezésére bocsátani azt, amit megírtam, erről elbeszéléseim, tanulmányaim és cikkeim nagy része tanúskodik, amelyeknek végső fokon ugyanolyan kegyetlen a tartalmuk, mint az *Elkészt riportok*ban található elbeszéléseknek. S itt vagyok és élek. Továbbá az az állítás sem igaz, hogy abban a Kultúrny život c. folyóiratban, amelyet jelenleg vezetek, megjelent az egyik az eredetileg tervbe vett tizenkét riport közül. Tizenhatot vettem tervbe és tizenhatot írtam meg, s nem tizenkettőt, majd utólag megválogattam őket; erre — mint szerzőnek — jogom van. Ezt a válogatást saját megfontolásom s nem a Deutsche Zeitung elképzelhető kívánsága alapján, tehát cenzor nélkül végeztem el. A düsseldorfi lap tájékozottságának értékéről tanúskodik végül az is, hogy az egyik, a Kultúrny životban közölt cikkről, amelyet nem vettem fel a könyvbe, azt állítják: a cenzúra tiltotta be. A valóságban őt olyan volt, amely a könyvben nincs meg, mert nem találtam őket elég jónak. Viszont a Kultúrny životban két másik is megjelent, amelyek a könyvben megtalálhatók, továbbá kettő Szlovákia Kommunista Pártjának központi lapjában, a Pravdában jelent meg, azok is benne vannak a könyvben. Ilyen körülmények között nevetséges az az állítás, hogy: „Worauf der Zensor dafür sorgte, dass sie (a tájékoztató az *Éjjeli beszélgetés* című elbeszélésemről beszél, amelyet nem vettem fel a könyvbe) nicht in das Buch übernommen wurde.” A Kultúrny život című lap ugyanis több mint harmincezer példányban jelenik meg, s publicitása legalább tízszeresen nagy. De ezek kicsiségek. Ami nem kicsiség, az, amit az idézett elbeszélésből tendenciózus módon választottak ki. Mindazok a morális szempontok, amelyeket megkísértem beleilleszteni, hiányzanak a Deutsche Zeitungban közölt részből.

Gondolom, nem kell Önt, Hochhuth úr, meggyőzőn arról, hogy az olyan kicsiség, mint a nemzetközileg elismert, körbe írt C mind a Kultúrny život fejlődésében, mind pedig a könyvem belső oldalán a Deutsche Zeitungnak nem okozott fejtörést. Nekik elég volt, „hogy ők vannak először abban a helyzetben, hogy olvasóikat a könyv tartalmáról és atmoszférájáról tájékoztatni tudják”.

Revolverlap? Igaz, Nyugat-Németországban több hasonló jelenik meg. Kinyomtatatták, nos, kinyomtatatták. Eltorzították, nos, eltorzították. De Kölnben már ötven éve megszokták nélkül működik egy kiadó, amelyet komoly kiadónak tartanak. A Jakob Hegner Verlag. Ez év júniusában a Börsenblatt für den deutschen Buchhandel c. lapban ismételt gyanús hirdetéseket tettek közzé Sztálin kettéhasított fejével s ezzel a szöveggel: Der rote Foltergarten. Még egy idézet a Deutsche Zeitung már említett tájékoztatásából s az a megállapítás, hogy az első kiadást néhány nap alatt szétkapkodták. Egyébként semmi. Sem a szerző, sem a hirdető kiadóvállalat, semmi. Ön tudja, Hochhuth úr, mi a DILIA. Ez a mi ügynökségünk, a csehszlovák jogvédő ügynökség, amelyet az egész civilizált világ elismer. A titokzatos hirdetések kinyomtatása után ez az ügynökség azonnal kérést intézett a Börsenblatt für den deutschen Buchhandel című folyóirathoz: közölje a hirdető nevét azzal a céllal, hogy figyelmeztesse a lehetséges következményekre, amennyiben valóban az én könyvem kiadásáról van szó. Még mielőtt a DILIA megkapta volna a konkrét választ (mind a mai napig nem kapta meg), ez év júliusában az említett Börsenblattban a következő szövegű hirdetés jelent meg:

Verbotene Reportagen.

Ladislav Mňačko. Der rote Foltergarten.

Azután néhány reklám-jegyzet következik, amelyek közül nem hiányzik, hogy: „Die Veröffentlichung seiner Reportagen wurde immer wieder durch den Zensor verboten”

Majd ezt követően:

224 Seiten. Leinen DM 13,80. Die deutsche Ausgabe erscheint am 9. Juli im Verlag Jakob Hegner in Köln.

Részünkről a DILIA mindent elkövetett, hogy rendelkezéseim szellemében megakadályozza könyvem németországi kiadását. Elutasította több német kiadó, így a hamburgi Nannen Verlag, a berlin-grünewaldi F. A. Herbig, a berlini Hermann Luchterhand, a kölni Kiepenheuer & Witsch kísérletezését. Felfoghatatlan, hogy az olyan régi, tapasztalt kiadó, amely ötven éve fennáll, szenczációra és gseftre való törekvésében semmibe vegye a Copyright-et. Vagy még ma is, másoknak is „nur ein Fetzen Papier” a nemzetközi megállapodások, egyezmények, szerződések és törvények? Nem gondolja, Hochhuth úr, hogy éppen a mai Nyugat-Németországban kellene komolyan törődni a nemzetközi egyezmények betartásával? Hogy minden olyan lépés, amelyet velük szemben tesznek, csak megerősíti a gyanút, hogy Nyugat-Németországban nincs minden rendben? Meg tudja magyarázni, hogy egy komoly nyugatnémet kiadó, tehát nem valami Schmökeverlag, amely ötvenéves fennállása folyamán aligha adott ki egyetlen fordítást is csehszlovák szerzőtől, egyszerre csak ilyen meg nem engedett lépéshez folyamodik, megsérti a Copyright-et, eltorzítja a könyv címét és értelmét, betiltott riportokról ír és í. t.? Meg tudja ezt — mint a civilizált világ embere — érteni? Én nem. Ha van rá egy magyarázatom, az a következő: lehet, azt gondolták, hogy a szerző nagyon örülne neki, ha ez az „így betiltott” könyv idegen, mondjuk német fordításban megjelenne. De fél ehhez hozzájárulni, mert nyomást gyakorolnak rá. De azt a bizonyos „letiltást” nem gondolja komolyan, örülni fog neki, ha a könyv megjelenik, ha bezsebeli a tiszteletdíjat. . . . Lehet, hogy így gondolkodtak, lehet, hogy másként, nekem mindegy. Elvégre az ellenkezőjét sem fogom nekik bizonygatni.

Perelni fogok, Hochhuth úr. Beperlem őket erkölcsi kártevésért, a nevemmel való visszaélésért, a Copyright megsértéséért, könyvem céljának tendenciózus eltorzításáért. Jogászokkal tárgyalok majd, és perelni fogok, a maximális kártérítést fogom követelni — pénzben, mert vannak körök, amelyek más nyelven nem értenek.

Szándékosan beszélek a pénzről, Hochhuth úr. Egy bizonyos intim dolgot árulok el Önnek, amellyel nem akartam nyilvánosságra lépni. Elhárítottam magamtól az *Elkészt riportok* honoráriumát, lemondtam a nagyobbik feléről. Mint partizán, Kelet-Morvaország területén harcoltam, Plcština, ez a kis hegyifalu volt a központunk. Április 19-én a német Jagdkommando 27 férfit élve elégetett. Az *Elkészt riportok* tiszteletdíjának nagyobbik részét a Ploštínában elégetett férfiak özvegyeinek felsegítésére fordítottam.

Perelni fogok, Hochhuth úr, nagy összegű kártérítésért fogok perelni, olyanért, amely érzékeny kárt fog okozni a kiadónak, és bebizonyítja, hogy nem éri meg a Copyright-tel való visszaélés. Ezt a kártérítést az utolsó pfennigig arra a ploštínai folyószámára utalom majd át, amelyet én nyitottam. Ezért beszélek pénzről ebben a levélben, Hochhuth úr.

Nem is olyan régen magyaráztam meg a cseh irodalom nyugatnémet fordítójának, miért nem akarom, hogy a riportok németül vagy bármilyen más fordításban megjelenjenek. Eközben az Ön hasonló elhatározására hivatkoztam. A fordító azt kérdezte tőlem: s Ön egyetért ezzel? Azt válaszoltam — igen, egyetértetek, s tiszteletben tartom Hochhuth elhatározását. Biztosítom, hogy nem akartam és nem akarom sebeinket és hiányosságainkat bármilyen módon is takargatni a világ elől, végül is eléggé ismerik őket, ebből a szempontból könyvem a művelt német olvasónak sem hoz semmi újat. Azt akartam megakadá-

lyozni, hogy az *Elkészt riportokat* a hazám és pártom elleni uszításra használják fel. Megtörtént, amitől tartottam. Verbotene Reportagen. Ladislav Mňačko. Der rote Foltergarten. Verlag Jacob Hegner in Köln . . .

Azt már nem közvetlenül Öntől akarom megkérdezni, Hochhuth úr, ezt a kérdést szélesebb körökhöz akarom intézni — hány ilyen „wahre Zeugnisse über das, was geschehen ist und wie geschehen ist” — (a körlevél egyik reklámszólama ez) adtak ki Jakob Hegner in Köln és a náciizmus háborús bűnösei?

Kiadták? Nem adták ki? S ha igen — Hitler idején vagy azután?

Én ugyanis, Hochhuth úr, jelen voltam Eichmann perénél Jeruzsálemben. Abban a könyvben, amelyet a perről írtam, van egy hosszú fejezet. A szlovák fasiszták gáztetteiről. Úgy véltem, helyes megállapítani, hogy — nem csak német fasiszták voltak.

Prága, 1964. július 12.

Mély tiszteletem kifejezésével maradok:

Ladislav Mňačko

(*Kultúrny Život*, 1964. VII. 25.)

A felháborodás képessége és szabadsága

Nyílt válaszlévlél Ladislav Mňačkohoz

Bázel, 1964. szeptember

Igen tisztelt Mňačko Úr,

Miután úton voltam, csak az elmúlt héten kaptam meg nyílt levelének szövegét. Ebben Ön — hivatkozással arra: egyelőre Kelet-Európában nem engedélyezem *A helytartó* című szomorújátékom előadását — tiltakozik az ellen, hogy a kölni Hegner Kiadó az Ön beleegyezése nélkül akarta *Elkészt riportok* c. művét publikálni.

Az én számomra sem hozzáférhető az Ön könyve, ezért a műről és annak sorsáról az Ön hazájában a Spiegelben és más nyugatnémet lapokban megjelent cikkekre vagyok utalva. E cikkek egyébként kivétel nélkül osztják az Ön felháborodását a kölni kiadó garázdasága miatt és egyetértenek a kiadó bíróság elé idéztetésével. A kiadó magatartása nemcsak ellentmond a Berni Szerzői Jogi Egyezménynek, hanem szembenáll annak a férfiúnak a szellemével, aki a kiadót alapította. Ez a férfiú az elhunyt Jakob Hegner, aki Hitler előtt és után (a náci uralom idején kiűzték Németországból) nagy kiadóink közé tartozott, sohasem tűrt volna ilyen lopást és annak kiaknázását propagandacélokra.

Elöttem fekszik a 60 × 43 cm-es plakát, amellyel a kölni kiadó a reklámot csinálta: Sztálin feje életnagyságban, a homloktól a felsőajkig kettészelve, mellette a szemérmetlenül meghamisított cím, alatta a reklámszöveg. Ez a szöveg megengedhetetlenül polémikus olyan időben, amikor nálunk, a Szövetségi Köztársaságban egy számunkra, németek számára, igen kényelmetlen cseh film betiltásával megsértették az alkotmányt. Különben is kínos, hogy egy országnak abban a felében, ahol a kommunista pártot és propagandaanyagának terjesztését megtiltották, egy eddig komoly, megbízhatónak ismert kiadó, egy a Keleti Blokk számára kisajátított könyvet ezzel a diadalmaskodó mondattal hirdeti: „. . .riportjainak közzétételét a cenzor újból és újból betiltotta.”

Ez a mondat a hazugságnál is rosszabb, mert csak fél igazságot takar: hiszen az Ön riportjai már egy évvel ezelőtt megjelenhettek Pozsonyban és Prágában szlovák és cseh nyelven, s bestsellerek lettek; ez év májusában Önt kormánya még a Klement Gottwald-díjjal is kitüntette. Legalább ezt a mondatot kellett volna a kölnieknek az Ön bevezetőjéből idézniük: „Könyvem fejezze ki azt a reményemet is, hogy ezek a hibák, amelyeket a párt elismert és eltűnt, nem ismétlődnek meg.”

De biztosíthatom: Kölnben ismerik a közönséget, és tudják, miért hagyták el ezt a mondatot. De írja a kiadó javára, hogy 1959-ben megjelentette a *Nagy temetők a hold alatt* című borzalmas krónikáját a Franco-háborúról, melyben Bernanos egyházának büntetteit olyan brutalitással írta le, mintha csak Caillott rajzolta volna.

Szívből köszönöm Önnek, hogy nyílt levelét nekem címezte. Ez az Elbától keletre élő olvasók számára bizonynyal megkönnyíti annak megértését, hogy miért tiltottam meg *A helytartó* kiadását vagy eljátszását Keleten (Oroszország kivételével). Amilyen paradox, hogy egyszer egy szerző maga tiltja be könyvét, ahelyett hogy betartaná a szolgálati utat, vagy kívárná betiltását, épp olyan örvendetes, hogy az Ön döntése, kedves Mňačko úr, az enyémet is elfogadhatóvá teszi honfitársaim szemében — és fordítva. Az én elhatározásomat az Ön barátai a Keleten nemigen értették meg, és fájdalmasan érintett, hogy Lukács György professzor urat is vissza kellett utasítanom. Ő engedélyemet kérte a mű magyarországi publikálására és ezt még azzal az aránylag apolitikus kívánsággal is összekapcsolta, hogy engedélyezzem: Ránki György Budapesten komponálhasson operát darabomból.

Nehéz nemet mondani — és olyan személyiségeknek, mint Lukács, illetlenség, sőt majdnem fennhéjázás. Azonban a kommunizmus Nyugatra menekült kéréseivel szembeállított ellen-ségei szintén nem értik meg vonakodásomat. Az egyik magyar, akinek a budapesti felkelés óta Ausztriában kell élnie, így ír a Rowohlt Kiadónak: „... hogy a passzivitás elítélése az államilag irányított büntettek időszakában a legnagyobb érdeklődést váltja ki a Keleti Blokk országában is, az kézenfekvő és nem igényel bővebb magyarázatot. . .” Ő meg van arról győződve — és én ennek természetesen örülök —: darabomnak ez a hatása nagyobb annál a veszélynél, hogy a sajtó és az állam egyházellenes agitációra használhatja fel.

De ez a veszély nyilvánvaló. És amilyen kíméletlenül kell az egyházat ott bírálni, ahol olyan hatalmon van az államon belül, mint nálunk, olyan határozottan kell pártját fogni ott, ahol annyira elnyomták, mint Keleten. Tehát nem engedem a darabomat olyan országba, ahol az állam papokat lecsukat és az ifjúságot a római egyháztól tervszerűen elidegeníti.

Mert ahol könyveinkkel visszaélnék, ott be kell őket tiltanunk. Ahol országunk biztosítja számunkra azt a szabadságot, hogy személyi sértetlenségünk mellett bírálhassuk az állapotokat, ott kötelességünk megakadályozni, hogy kívülállók bírálatunkat országunk ellen azzal az ürüggyel használják fel, hogy országunkban nincs szabadság. Amikor Brecht néhány évvel halála előtt megkérdezte barátját, Fritz Kortnert, miért nem akarja az ő rendezésében a *Galileit* Kelet-Berlinben eljátszani, Kortner így válaszolt: „Szívesen játszottam volna a *Galileit* — de nem Kelet-Berlinben. Ha az alak körvonalait élesen meghúzzuk — és én ezt természetesen megpróbáltam volna —, akkor az Nyugaton a Nyugat bírálataként hat. De Keleten eljátszani a *Galileit* mást jelent: a Nyugat elárulását. Én baloldali vagyok, minden bizonnyal, de polgári és liberális baloldali.”

Kedves Mňačko úr, mellékelten küldök Önnek egy esszét a *Süddeutsche Zeitung*-ból, Fritz J. Raddatz *Wolfgang Harich útja és sorsa* sorozatából, melynek címe: *Az elviselhetetlen értelmiségi*. Ez az esszé csak nagy vonalakban mutatja be, hogy miről is van szó: ez a forgatókönyvben már részletezett vázlata egy Posa márkí-tragédiának a mai Németországban, amely az olvasóban önmagától izgalmas felvonásokká és párbeszédökké alakul — olyan jelenetekké, amelyek szegényemre állandóan előttem lebegnének, ha beleegyeznék abba, hogy darabomat Kelet-Berlinben előadják addig, amíg Harich professzor Bautzenben fegyházban sínylődik. Biztos lennék-e abban, hogy amikor az előadás után kezét ráznék és pezsgőt innék, nem kellene-e azokkal a „jogászokkal” is koccintanom, akik az annak idején 35 éves Harichot csaknem 8 évvel ezelőtt börtönbe vetették? És hogy a színházban egyes katolikusok *A helytartó* feletti felháborodásukban nem kiabálták

volna-e rekedtre magukat, ha merték volna? De nem merték volna, mert az NSZEP-kiválóság páholyában tetszését nyilvánította. Ez a gondolat teljesen elviselhetetlen számomra.

Miután a római egyházat Moszkvában *A helytartó* célzatos rendezésével úgysem lehetne elnyomni, nekem az előadás ellen a Szovjetunióban nem lenne kifogásom — de a Kremlnek biztosan, különösen azért, mivel a harmadik felvonásban Sztálin említi meg a lengyel tisztikar lelövetését Katinnál. Egy belgrádi rendezőn pedig ezt mondta: „Most még nem játszhatjuk — talán tíz év múlva —, túlságosan keresztényi a darab.”

Egy időben már hajlandó voltam engedélyezni darabom előadását a varsói állami színházban, mert egyes svájci megfigyelők szerint a katolikus egyház ott éppúgy erőre kap, mint az antiszemitizmus. Azután azonban azt hallottam, hogy újabban letartóztattak papokat is — és a lengyel papság köréből került ki a borzalmasan nagyszámú tiszteletre méltó vértanú! —, végezetül pedig következett az az ostobaság, hogy a lengyel kormány megtagadta a bécsi König bíborosérsek beutazását. Én tehát még várok. Hiszen furcsa dolog és ellentmond a történelemkritikai dráma — hogy úgy mondjam — törvényének a darabot olyan országban előadatni, amelyben a közönség nem tiltakozhat ellene összes fair és nem fair eszközeivel. Már csak ezért se adják elő Ulbricht államában, ahol a katolikus egyház számbelileg már olyan gyenge, mint egy szekta!

De elsősorban azért ne játsszák ott egyelőre, mert a keleti újságok már most Bonn elleni agitációs darabnak magyarázzák. Elhallgatják, hogy a „Bonni állam”, amelyet én állítólag két évtizeddel ezelőtti jelenetekkel „pellengérre” állítok (a jelenetek bizonyos nagyiparosok bábútologatását mutatják be az auschwitzi gyilkosokkal), *A helytartó* minden egyes előadását mind Berlinben, mind Nyugat-Németországban anyagilag támogatják. Bár a darabot a Külügyminiszter a bonni parlamentben úgyszólván hivatalosan elítélte, a színmű bemutatása miatt egyetlen színház szubvenciójából sem vontak el egyetlen fillért sem. Bizonyos községi politikusok persze zaklatták az összes intendánsokat — mások azonban cselekvőn támogatták őket. Mindenesetre, sohasem az állam vagy valamely város, hanem pusztán a színházigazgatók mersze döntötte el, hogy a darabot nemkívánatosnak ítélték-e, vagy sem. Ezért nem ért el az én állítólagos sikeres darabom tíz előadást sem Nyugat-Németországban. A Majnától délre és a Rajna mellett egyetlen színházban sem játszották, kivéve a kis Kammerspiele Düsseldorf színházat.

A hivatalos indokolás szerint — és ki kételkedhetne abban, amit az újságok közölnek — nem a rendezők állásuk elvesztése miatti féltelme az egyháztól vagy a kereszténydemokrata városi tanácsoktól készítette őket darabom visszautasítására, hanem a legtöbb német vidéki színtársulat egészen rendkívül magas művészi színvonala, s ezek szellemi igényeinek *A helytartó* egészen egyszerűen sem nyelvi, sem alaki szempontból nem felel meg. Ezek után még örültem annak, hogy a Rowohlt Kiadó segítségével legalább olyan rendezőket találhattam darabom számára, mint Piscator, Schalla, Ingmar Bergman, Herman Schumlin és Peter Brook.

Amint tudja, az orosz Alekszander Szolzsenyicin a sztálini koncentrációs táborokról szóló regényéért, az *Ivan Gyenyisovics egy napjáért* az utolsó pillanatban úgy esett el a Lenin-díjtól, hogy az olvasó-levelek még idejekorán megerősítették a Pravdat abban a véleményében, mely szerint a könyv irodalmi kvalitásai sajnos nem ütök meg a mércét. Valóban, eddig még minden párt rendelkezett elegendő szellemi selyemfiúval, akik szükség esetén megfogalmazták azokat az esztétikai érveket, amelyekkel többé-kevésbé jól leplezhető az a tény, hogy a szóban forgó pártnak távolról sem a dolog esztétikai oldalával van baja.

Nos, a könyveknek van idejük, mélyen tisztelt Mñađko úr. Eljön még a nap, amikor az Ön könyve Oroszországban, és az enyém nemcsak spanyolul — mint Mexikóban —, hanem Spanyolországban is megjelenhet. De ennél sokkal fontosabb, hogy Nyugaton is

és Keleten is olyan viszonyok alakuljanak ki, amelyeket a langyosháború harcosai nem használhatnak fel propagandájuk ürügyül, arra, hogy saját országunk bírálatát maliciózan és félvállról fogadják, és ezáltal hatását eleve csökkentésék.

De mit tehetnek az írók az ilyen állapotok elősegítésére? Tehetnek-e egyáltalában valamit? Megvitathatom-e Önnel ezt a kérdést, amennyire az egyáltalában levélben lehetséges?

Amennyire Ön a sztálini korszak radikális krónikájával a kommunizmus humanizálását szolgálta hazájában (aminek hatása az Ön kommunista párti tagságával kétségtelenül fokozódott) — annyira marad előttem nyitva az a kérdés, — bocsásson meg —, hogyan egyeztethető össze az ország uralkodó pártjához való tartozása írói hivatásával? Vagy előfeltétele-e ez a tagság annak, hogy ilyen bírálattal élhessen?

Persze, nincs jogom Önnek ilyen kérdést feltenni, kedves Mňačko úr. Ha mégis megteszem, ennek az az oka, hogy az irodalom és politika egyre fokozódó összefonódásának problémája engem is mind jobban szorongat munkám közben.

Nehezen tudom elképzelni, milyen az, ha az ember párttag. Nem tudom, hogyan lehet írni (ami pedig ezen a világok legjobbjában tágabb értelemben azt jelenti: hogyan lehet bírálni) és ugyanakkor az uralkodó, sőt a korlátlanul uralkodó hatalommal és véleménynel konformitásban maradni.

Ön most *Elkészült riportjaira* fog hivatkozni. Igaz. De engedje meg, hogy egy lépéssel tovább menjek. És ez a lépés, amely bennünket egymástól, sajnos, elválaszt.

Néhány egyszerű premissza: a párt pártszerűséget követel. És a párt legmesszebbmenő kritikája — amint Ön is merészelte — az Ön kifejezett beismerése szerint is, szolidaritást igényel a párt céljaival, ezek közül mindenekelőtt az abszolút többség iránti veleszületett követelésével, s ez már maga is ellenőrizhetetlenségének kezdetét jelenti.

Nem hiszem, hogy a hatalom maga a feltétlen rossz, mint ahogy a pacifizmus sem a feltétlen jó. Képzeljük csak el, hogy Churchill 1940-ben és Sztálin 1941-ben nem akart volna Hitlerék ellen védekezni! De hogy a hatalom az erőszakhoz viszonylik, mint a bátorság a féktelenséghez, ebben biztos vagyok, s úgy gondolom, egyetlen írónak sem szabadna valaha is valakit erőszakhoz, féktelenséghez hozzásegíteni. Márcsak azért sem, mert — mint ismeretes — a szó szabadsága — amelyből élünk — menne legelőbb veszendőbe. A kommunista párt, szerintem, itt Nyugaton is feltétlenül szükséges. Sőt, szerintem helyes lenne, ha a kommunizmus például Olaszországban a legközelebbi választásokon nemcsak a szavazatok 25%-át, hanem elég szavazatot kapna ahhoz, hogy az antihumánus arisztokrata és nagyiparos csőcseléket arra a költséges belátásra kényszeríthesse: Istennek tetszőbb cselekedet a trasteveri, nápolyi és szicíliai reményvesztett ifjúság táplálása és tanítása, mint Péter híres bronztalapzatának csókkal illetése a San Pietróban. És valahányszor vasárnaponként nagyvárosaink pályaudvarain a konjunktúrának azokat az olasz zsoldosait látom settenkedni, akik a törvény miatt fél évre is el vannak felelőségüktől, gyermekeiktől szakítva, annyiszor kívánom, hogy ezekben a jogfosztottakban még egyszer felülkerekedjen a méltóság, hogy hazájukban (ahonnan csak a szükség üldözte el őket) nyomorúságuk korrump szervezőinek félreállítására forradalomban összefogjanak.

De amilyen határozottan elismerem a kommunista párt szükségességét itt Nyugaton is, amelynél minden országban épp olyan fenyegetően kellene fellépnie, mint amilyen fenyegetően a szegénység mindig fellép itt — és amennyire elismerem mindazokat az erőket, amelyek viszont a kommunistákat a demokratikus játékszabályok elismerésére kényszerítik, épp olyan érthetetlen számomra, miképpen támogatható az, hogy valamely párt, vallás, faj az összes többi felett uralkodjék. Az abszolút győzelem — legyen az a Keresztényszocialista Unióé vagy a kommunista párté, a kereszténységé vagy az iszlámé, kétségtelenül a leghorzasalmasabb szerencsétlenség, amely egy nemzetet egyáltalában érhet.

Mi németek ezt egyszer megéltük már, és ebben az élményben egyszer már olyan mértékben részesítettük a világot, hogy ötvenhatmillió halott volt szükséges a diktatúránktól való megszabaduláshoz. Egyetlen uralmon levő hatalmat sem hasonlítottak a nácihoz — potenciálisan azonban minden egyeduralom már náciizmus, és az író legyen az utolsó, aki ezt elősegíti.

Bocásson meg, de én így látom: vagy támogatunk valamely pártot, amelynek világos célja az egyeduralom — azzal, hogy annak tagja vagyunk —, vagy panaszkodunk a kialakult viszonyokra, amint azt Ön, Mňaćko úr, *Elkészült riportjaiban* megírta. És a pártyszerűség — szó szerint értelmezve — nem lehet igazság, csak részigazság, s ezért az összefogás (amelyről legtöbbször nagyon könnyelműen beszélnek), az egység (ha a feszültséggel terhes vitát megszünteti) semmiképpen sem az a cél, amire érdemes törekedni. Ezt bizonyítja a történelem.

Így a Kelet és Nyugat közötti dialógus a távolabbi jövőben — melyet még gyermekeink sem fognak megérni, és csak egy apokaliptikus mészárlás előzhet meg — a bibliai idézet: „Adjátok meg a császárnak, ami a császáré, és Istennek, ami Istené” kétoldali elismerésére vezet. Ez ma még fantasztikusnak látszik, mégha az Egyház oly gyakran, sőt manapság is kész volt egypárt-államokkal egyezményre lépni. A zsinati beszámoló még tegnap este is (szeptember 23.) jelentette a televízióban: Ottaviani és Ruffini pápai bíborosok a demokratikus Olaszországban már újból azt a véleményüket merészelik nyilvánítani, hogy a kormánynak legyen meg a joga a vallást országában erőszakkal érvényesíteni. Persze, a római urak tudják, hogy reménységük csak az egypárt-államokban válhat valóra. Miért is ne! Kétezer évig tartott, míg pl. a kereszténység már nem tagadja azt a tényt, hogy alapítója zsidó volt. Így eljőhet annak is az ideje, amikor Róma már nem szégyenli, hanem politikailag kiaknázza azt a tényt, hogy ha nem is a Názáreti, de az őskeresztények evilági célkitűzései kommunista jellegűek voltak. Ez lesz azután annak a napja, amikor a kommunizmus is lemond egész élet- és szellemellenes igényéről az egész emberre, és fogcsikorgató toleranciával arra a bolátásra jut, hogy a kiirthatatlan *homo religiosus* nem az ő „feladatkörébe” tartozik és neki sohasem vetheti magát alá.

Az ember a történelem folyamán, helytállása érdekében, eddig még mindig az ún. valósághoz alkalmazta eszméit, ha olyan realitások, mint állam vagy egyház vagy párt elhatározta, hogy ezeket az eszméket felhasználja, és hatalmánál fogva törvényként mindenre ráerőszakolja. Amilyen megvetésre méltó gondolat lett volna a Detius császár, sőt a Diocletianus korabeli római számára, hogy a keresztény csőcselék „gonosz szelleme” lesz majd egyszer az államvallás megalapítója, olyan biztos ösztönrel és gátlástalanul kereszteltette meg magát Konstantin abban a pillanatban, amikor a gyűlölt szekta hatalmassá, tehát használhatóvá vált. Már a 381. évi ediktum kötelezővé tette ezt a vallást. Meddig nem lehet még a kommunista világban egy keresztény államvallás aspektusa vita tárgya? Pedig az logikus fejlődés lenne.

Otto Flake, a nagy esszéista, aki a maga németjein irgalmatlanul keresztüllátott, olyannyira, hogy utolsó éveiben agyonheltgatták, 1927-ben így írt: „Az egyházak a bolsevizmustól való félelmében reakcióssá vált társadalomnak szövetséget ajánlanak, olyat, amely a társadalomnak a tulajdont, az egyházaknak a hatalmat biztosítja.” Így van ez ma még. Ez nekünk Nyugaton természetesnek tűnik. És mégis: ki hitte volna a kereszténység bölcsőjénél, hogy éppen a kereszténység fogja majdan a tulajdont garantálni? Mégpedig Olaszország középpontjában, az ember végső elnyomorodásának klasszikus európai országában! De a kapitalista világ ne építsen sokáig erre a szövetségre! Az egyetlen kormány ezen a földön, amely csaknem 2000 éves diplomáciára tekinthet vissza, csak azért képes erre, mert látszólagos őskonzervatív köntösében rendkívül rugalmas maradt. Ha glóriájának megtartása úgy követeli — *sub specie aeternitatis* — nagyon következe-

tesen és hirtelenül lép szövetségre egy olyan társadalommal, amelynek a magántulajdon nélkülséget garantálja — annál is inkább, mert ezt a paktumot őskeresztény érvekkel támaszthatja alá. Mily gyorsan változnak az idők követelményei! Már a böcs János pápa is elődjétől kapott örökségként foghatta fel az aktív kommunisták kiátkozását.

Ha egyszer a világot az a baj éri, hogy a keresztények és a kommunisták egyesülnek — ezt azért mondom, mert ma olyan könnyelműen beszélnek egységről —, úgy megint rossz idők járnak majd, amikor a szabadok sorsa rossz lesz, mint mindig, ha egy világ-szemlélet vagy vallás osztatlanul maga mögött tudja a politikai hatalmat.

Nos, egyetlen megegyezés sem ér majd el olyan rettenetes totalitást, hogy az összes feszültségek, ellentéteikkel egyetemben (és a dialógus csak ellentétek között bontakozhat ki) nyugvóponttra — temetői nyugalomra — juthatnának. Elégge agyafúrt a világszellem ahhoz, hogy egyetlen hatalomnak se juttassa az egyeduralmat — ha Hiroshima után úgy is látszott, néhány évvel később a Kreml is a bomba birtokába jutott. Így volt ez mindig. Így kell ennek lennie, mert nem az ember, hanem az emberiség vesztene el egyetlen értelmes életcélját, amely harc a szabadságesszme megvalósításáért — nagyszerűen tragikus sziszifuszi játék.

Aki ír, az segítse a kő görgetését. Hatalmon levők — mint ismeretes — ezt ritkán teszik, abszolút uralkodók pedig soha. Hogyan állhat akkor az író az ő oldalukon? Ernst Jünger mondta: a jó stílus jele az igazságosság. De Ön, kedves Mňačko úr, tudja, az igazságosság több mint pusztán stíluskérdés.

A Spiegel írta az Ön *Riportjairól* — nem tudom igaz-e, ezért kérdezem: „Az áldozatok (a sztálinizmusé) mind lojális kommunisták . . .”

És honfitársai közül a többi áldozat, Mňačko úr, akiket feláldoztak, mert a kommunizmus ellen harcoltak? Kérdem, anélkül, hogy vitatkozni akarnék: nem kényszerítette Önt a párthoz való tartozása arra, hogy hallgasson azokról az esetekről, akik az Ön pártja elleni harcban veszítették életüket? Lehet, hogy ezek az Ön szemében gonosztevők vagy örültek, vagy korrupt reakciók voltak — de nem voltak-e mégis, vagy éppen ezért emberek, mint mi mindannyian, akiknek a tönkremenése vagy éppen a halála az igazságos megbecsülés iránti igényüket teljes mértékben helyreállítja? Az utolsó háború összes világpolitikai anekdotái közül mindig a következő volt rám a legnagyobb hatással: Mikor Roosevelt elnök — az a férfi, akinek Japán elsősorban köszönhette megsemmisülését — meghalt, a császárság, már teljesen elvérezve, végső csatában az USA ellen fordult. De kormánya ünnepélyesen kondoleált Washingtonban a nagy ellenfél elhunytá alkalmából — míg a mi Führerünk, természetéhez híven, ebben a pillanatban is csak az éterbe ordított, hogy a gondviselés végre minden idők legnagyobb gonosztevőjét „eltávolította e földről”.

Azért mesélem ezt el, hogy megkérdézzem, hogyan formáljuk az embert a történelem kellős közepén anélkül, hogy minden leírt sornál a jelszót kövessük: *audiatur et altera pars*. Megteheti ezt a párttag, szabad ezt a párttagnak megtennie?

Ne értse félre kérdésem, tisztelt Mňačko úr: mi itt Nyugaton csodáljuk példátlan bátorságát, mert itt az összes tollforgatók viszonylag pimaszul kényelmesen élnek, miután irodalmi alkotás miatt itt soha senkinek még a haja szála sem görbült — ez nem az írók, inkább a miniszterek érdeme. (Így azoknak a politikusoknak, akiknek miniszterekként sohasem kellett személyüket veszélynek kitenniük, csodálniuk kellene Hruscsov miniszterelnök személyes bátorságát sztálintalanítási merész tettéért, helyett, hogy azt — aminek mindnyájan haszonélvezői vagyunk — leereszkedően említsék meg.)

Nem gondolok tehát arra, hogy Önnek meg kellett volna vizsgálnia Valerian Alekszandrovics Zorin orosz diplomata 1948. február 19-i prágai látogatását, Drtina igazságügyminiszter február 27-i és Jan Masaryk március 10-i kizuhanását az ablakon és Píkas generális kivégzését 1949. június 21-én, amikor Zorin őméltósága véletlenül ismét Prágá-

ban tartózkodott. Ha Prágában élnék, én sem tettem volna ezt. Itt nem a bátorság kérdését vitatom — csak azt, hogy meddig terjed az a szabadság, amelyet az író témája választásakor vesz magának, ha párttag; hogy e párt céljai nem szorítják-e szükségszerűen korlátok közé érdekeltségét az emberi, sőt formai és nyelvi területen, nem fakul-e meg, nem szenved-e kényszert — természetesen önkéntest, miután feltételezem, hogy Ön önként lépett a pártba. Úgy gondolom, a kommunistának magatartásában paphoz kell hasonlítania, aki minden cselekedetét, mindazt amit tolerál és olvas, legyen még oly humánus és művészi ízlésű, végső fokon mindent hitigazságán, azon a terrorisztikus tévedésen mér le, hogy csak ez az egy igazság létezik.

És nem vezeti-e az író és párttag vagy állami hivatalnok személyének azonossága az olvasókat arra, hogy az ilyen író művét eleve politikumnak fogják fel — és olyan bizalommal, várakozással, „hittel” legyenek iránta, mint valamely erkölcsi instancia iránt, holott az író, de legalábbis a fiatal, semmiképp sem az, és nem is szabad annak lennie? Először is, mi tollforgatók legtöbbször minden inkább vagyunk, mint példamutatók. És az irodalom? Ezt — mint ismeretes — a legkevésbé sem szabad olyan mércével mérni, amely szerint valamely államot berendeznek. A *Tonio Kröger* például erkölcsös könyv? Politikai, szociális, társadalmi szempontból olyan kevésbé példamutató, olyan erköcs-telen, olyan idegen az élettől, mint az *Az ifjú Werther szenvedései* vagy a *Fleurs du mal*. Hiszen szerzője még polgári hatgyermekes családtyaként — 1918-ban „nem akarta az életet”, „írtózt” az élettől és hetvenöt éves korában „kétértelmű és vétkes ajándéknak” nevezte az életet. Ezek nagyon antiszociális, a közösségre veszélyes, „romboló” vallomások, de épp az a testvéri viszony, amelyet Thomas Mann egész életén át fenntartott, míg két nővére és legidősebb fia öngyilkos lett, tette őt költővé. „Mert egyesek szükségszerűen mennek a tévútra, mivel számukra helyes út egyáltalában nem létezik” — a vallomásnak ez a determinizmusa, ez a fatalizmus egy novellában, amely sok ifjút az első és második világháború előtt és után minden más olvasmánynál jobban ragadott meg, olyan emberekben, mint Walter Muschg és Ulrich Sonnemann olyan védekező reakciót válthatott ki Thomas Mannal szemben, ami egészen addig a vádig jutathatott el, hogy az ő generációjuk nem hagyta volna magát olyan gyógyíthatatlanul szellemi tévútra és polgári hanyatlásba vezetni, ha a tévútra vezetettséget nem ajánlotta volna nekik, ha „... a narkotikus önelveszejtés, a semminek való kiszolgáltatottság hajlama, a kacsintgató szemezgetés a halállal nem hatolt volna be túl mélyen elit rétegeibe, mint az esztétikai élvezetek lényeges forrása”. (Sonnemann.) Muschg épp ilyen élesen ítél, de például Grillparzerről szólva ezt mondja: „Egyetlen témája a szakadék, amelyet magában hord.” És: „... művészete gyógyíthatatlan életfájdalmának gyógyszere volt.” A „tragikus irodalomtörténetben” — amit eddig jókedvűen és jóindulatúan parnasszusnak neveztek, de amelyben a démonok ijesztő birodalma tárul fel — a látomásszerű táncokat lejtő nyugati költők között egyetlen olyat sem találni, akit pártagnak vagy állami hivatalnoknak lehetne elképzelni. Ha mégis voltak ilyenek, úgy végül is, e lényegükkel szemben álló helyzet következtében, tönkrementek.

Persze, ezt Thomas Mann is tudta — hogy visszatérjek ehhez a kiváló fróhoz —, akit természete ellenére, erkölcsi érzéke csak későn tett politikai szónokká. Három évvel halála előtt mondotta — és mindnyájunknak megvan az oka, hogy ma, amikor hétköznapijaink is olyan átpolitizáltak, mint soha azelőtt, hogy ezeket a szavakat jól agyunkba véssük: „Tagadhatatlan, hogy a művész politikai moralizálásában van valami komikus, és a humánus eszmények propagálása őt csaknem elkerülhetetlenül a sekélyesség közelébe — és nemcsak közelébe — sodorja. Ezt tapasztaltam.”

De ennek bevallása nem jelent kitérést az idő követelményei elől. 1940-ben egy jószándékú ember Joachim Maaß íróat Thomas Mann szemrehányásaival szemben ezekkel a szavakkal vette védelmébe: „Ő teljesen apolitikus ember.” Ekkor Thomas Mann „istenigazában ráordított” erre a látogatóra. Később újból írt Maaß-nak: „Nem politi-

káról van szó, hanem a legegyszerűbb emberi tisztességességről, arról, hogy valaki képes-e valamin és valami ellen ezen a világon felháborodni!"

Ez mindnyájunk számára alapelv. De úgy gondolom, kedves Mňačko úr, ha nem kell semmiféle pártra, államra, egyházra vagy konvencióra tekintettel lennünk, csak akkor tudjuk mi írók mind a tőkés, mind a kommunista világban megkísérelni, hogy minden igazságtalansággal szemben hűek maradjunk ehhez a maximához. És hűnek maradni a csak személyes problematikánkhoz, mégha az teljesen haszontalan, veszélyes az ifjúságra, ellenséges az állammal szemben, sőt antiszociális egészen a bűncselekményig és amelynek egész értelme pusztán az, hogy igazság.

Őn egészen más nézeten lesz, ami azonban beszélgetésünket — amelyre szívből szeretném Önt Bázelle meghívni — csak serkentené, jobban, mint amennyire az egyetértés képes lenne. Bár csak minisztereknek is hasonló véleménye lenne a beszélgetésekről, ahelyett, hogy irreálisan egyetértést követeljenek, még mielőtt leültek volna végre az asztalhoz. De azt a kívánságot a bonni és prágai urak elé vinni, hogy az író, legalábbis a fiatal, véleményem szerint függetlensége érdekében, félrehúzódhassék, már túlhaladná a célt (eltekinthetve attól, hogy egyáltalában figyelembe se vennék). A náci-professzorok becsmérlőleg „bomlasztó élesztőnek” nevezték az expresszionistákat. Ez olyan megtisztelő cím, amely szabatosan látszik meghatározni az író feladatát a politikai porondon, olyan cím, melyet a barna banditák annak az Otto Flackénak is adományoztak, aki az említett esszében követelte: „Egy pártnak sem szabad győznie, tartsák egymást sakkban. A szellem feladata, hogy a hatalmat pótolja. Kezet ráznék vele: libera et divide.”

Bocsásson meg Mňačko úr, hogy olyan szerénytelen vagyok, s kimondom ennek a tisztelt, pillanatnyilag elfelejtett férfinak a követelését. Kérem, vegye figyelembe: csak azért soroltam fel levelemben a közöttünk álló határköveket olyan csökönyösen, mert hízelgés vagy kongresszusi fecsegés lett volna, ha ezeket nem említem meg, amíg ezek nemcsak népeinket, de az én népemet is szétválasztják.

De hogy tiszta szíveimből gyűlöljem ezeket a határköveket, és szeretném, ha ki lennének szakítva, arról gondoskodás történt, amikor tizennégy éves koromban, 1945 júliusában végig kellett néznem, hogyan vette kezdetét Kelet és Nyugat hülye szétválasztása azzal, hogy a Werra folyócskát, amelyben úszni tanultunk, átléphetetlen határsávává nyilvánították az amerikai és orosz megszállási övezet között. Eschwege szülővárosomtól négy kilométerrel keletre, a thüringiai erdős lejtőn halad most a vasfüggöny. Látjuk Wartburgot Eisenachnál, de ha eszünkbe jutna, hogy az erdőkön át, amelyekben azelőtt játszottunk, odamenjünk, úgy keletnémet aknáknak tépnének szíjjel, vagy keletnémet határőrök lőnének le.

Az, hogy a mi népünk maga, Hitlertől Adenauerig, szabadon választott kormányai útján hozzájárult ehhez a szegyetlenes kettéválasztáshoz, csak fokozza szegyenünket — és félelmünket attól, hogy Bismarcknak ezzel a nyilatkozatával is igaza volt: „Kétségtelen, uraim, van valami nemzeti jellemünkben, ami szemben áll Németország egyesítésével. Különböznem nem vesztettük volna el az egységet, vagy hamarosan visszanyertük volna azt”. (1867. március 4.) Bismarckot idézem, mert az a tény, hogy ő volt az egyetlen zseniális államférfiünk, nem választható el ösztönétől és lelki alkatától, amely egész életén keresztül arra serkentette, hogy az Oroszországgal való vesződséges — és ez mindig vesződséges lesz — barátság ápolását külpolitikánk csúcsává tegye. Ő volt az elképzelhető legradikálisabb anti-ideológus. A nyugati keresztesháborúért lelkesedőket a bolondokházába záratta volna, hogy ott kitombolják magukat. Hogy miképpen gondolkodott a csavargók patriotizmusáról, azt feleségéhez Pétervárott 1859. július 2-án írt levelében olvashatjuk: „... ezen a világon minden csak képmutatás és szemfényvesztés. És akár a láz, akár a kartács tépi le azt az álarcot rólunk, előbb-utóbb le kell hullnia az álarcnak; és akkor a porosz és az osztrák között... mégis lesz annyi hasonlóság, hogy megkülönböz-

tetésük nehéz lesz; de csontig lemeztelenítve a balgák és a bölcsek is meglehetősen hasonlítanak egymásra. Ezzel a szemlélettel mindenesetre megszabadulunk a specifikus patriotizmustól, és már most kétségbeeshetnénk, ha a lelki üdvösségünk ettől függne.”

Porosz és osztrák helyett német és oroszot mondhatott volna, ha már akkor úgy gyűlöltek volna egymást, mint a Wilhelmstrasse és a Ballhausplatz. De ő az ilyen gyűlölet kifejlődését megakadályozta volna. És milyen félelmetesen aktuális a szarkasztikus megfogalmazás: „csontig lemeztelenítve”: huszonkét millió orosz és öt és félmillió németet tett Hitler támadása a vele szövetséges Sztálin ellen „kartácsával” egymáshoz „hasonlóvá” — valóban ez mindnyájunk számára az utolsó figyelmeztetés, hogy hagyjunk fel ezzel a „specifikus patriotizmussal”.

Ezért akarom kedves Mňačko úr, ebben az Önhöz írott válaszütemben — amelyben kereső bizonytalanságom mindig a múltból hív koronatanúkat — azt a feltétlen meggyőződésemet is kifejezni: a mi generációnknak évről-évre növekvő mértékben lesz legfontosabb kötelessége, hogy a hatalmi csoportok közötti göresöt feloldja. Az Oroszországgal való békénken nyugszik Európa gyógyulása. Az 1944. évi júliusi Hitler-ellenes összeesküvés résztvevői közül mindig Werner Schulenberg gróf, Hitler öreg moszkvai követé ragadt meg leginkább, mert ő volt a legravaszabb — ami még a Führert is arra a valószínősre készítette, hogy ez a mindenek között legveszedelmesebb, ez a „fenegyerek” az ő ellensége: Schulenberg lépéseket tett a béke érdekében Sztálinnal — és a fegyverszünetet Keleten mindenekelőtt Hitler megsemmisítésére akarta felhasználni. A béke Oroszországgal akkoriban — mint ma is — nem volt minden: de nélküle minden semmi.

Nos, elmúltak ezek az idők, miután a csapatok szembekerültek azokkal, akik ebben a megállapításban axiómát látnak. Lehetnek ők némelyek számára mindig gyanúsak a Rajna mentén és Bajorországban, de ez megtisztelő számukra. A két tábor közti szembenállás mindig újra visszavágáshoz vezet. Pl. a moszkvai német nagykövet, Kroll elbocsátása, akit Hruscsov elnök személyes barátságával tüntetett ki, a pozitív Oroszországpolitika nagyon sok nyugatnémet védelmezője számára majdnem akkora csalódást kellett, mint Bonn szemérmetlen bulletin-hazugsága, amely Kroll leváltását „a korhatár elérésével” indokolta: Kroll kancellárja a korhatárt egy teljes évvel később, nyolcvannyolc éves korában érte el. De az ilyen visszavágásokat kivédik, mintegy az egész nyugatnémet ifjúság, beleértve honvédelmünk tagjait, őszinte kívánságával, hogy a békét megvédjük és a határokat tartsák tiszteltben. Azokat a határokat, amelyek elismerése — bármilyen fájdalmas is ez természetesen minden német számára — az 1945. évi feltétel nélküli kapitulációval már megtörtént.

Biztosítom róla, hogy egyetlen demagógnak sem fog sikerülni — akármit is ken ránk Pankow, legjobb tudásunk ellenére —, hogy Nyugat-Németországban rekrutákat toborozzon e határok „revíziója” érdekében, amelyeket a nemzeti szocialista elnyomó politika helyrehozhatatlan következményeként keserűséggel ugyan, de akceptálni megtanultunk. A maradék Németország kettészakítása ezzel szemben egy igaz és alig megoldható válság göca — és igazságtalanság azokat a németeket, akik e két állam egyesítéséért fáradnak, Kelet felől háborús uszítással gyanúsítani. Nem ismerem az utat, amelyen tovább haladhatnánk. Csak azt tudom, hogy ez az út a lehető legjobb kapcsolatok, a barátság útja, nemcsak Bonn és Moszkváé, hanem a német és orosz népé is, amelyet a Hitler által felszabadított háborús örület annyira sújtott. Népemnek ezek a kapcsolatai az orosz néphez már ma — hiszem és remélem — megszabadultak minden gyűlölettől. Ha oroszokról beszélünk, mi már rég Csehovot és Jevtusenkót vagy Adzsubejt, s nem Beriját értjük. Mi Hruscsov elnököt értjük és nem Sztálin generalisszimust, ha a Kremről beszélünk — és amit közölünk mindig minden egyes német elkövetet azért, hogy Oroszországban már ne a hitleri Németországra gondoljanak, ha Erhard és Brand liberális Szövetségi Köztársaságáról és lakóiról van szó, azt meg akarjuk tenni, kedves Mňačko

úr, higgyen nekem: sokan közülünk meg akarják azt tenni. Igen, nagyon sokan, a jóindulatú nagy többség.

Hiszen a béke nem a háború folytatása más eszközökkel, a propaganda eszközeivel. A béke engedményeken alapszik. Mindenekelőtt olyanokon, amelyeket nekünk magunknak nem kevésbé kell megtenni, mint az ellenségnek az övét. Tegyük meg tehát mi, döntési szabadságunk igen szűk keretei között, a szerény kezdeti lépéseket, találkozzunk a középén. Javaslom: engedjétek ki Wolfgang Harichot a fegyházból, és én szabaddá teszem darabomat a közép-németországi színpadok számára. Sajnos, nem áll módomban Harich szabadon bocsátásánál többet követelni, miután olyan államnak vagyok a polgára, amelyben az igazságszolgáltatás a náci kor vérbíráit még ma is hitleri törvényekkel leplezi és nyugdíjjal tömi, melyek nyolcszor magasabbak az ártatlanul kivégzettek hozzátartozóinak jövedelménél.

Ez az az igazság, amely feddhetetlen embereket három és még több évre vizsgálati fogságba vet. De Harichot ki kell szabadítani, ha *A helytartót* az NDK-ban el akarják játszani.

Másodszor: tegye Ön szabaddá *Elkészt riportjait* a Szövetségi Köztársaság számára — nem mintha a Hegner Kiadót ajánlanám Önnek —, s én szabaddá teszem *A helytartót* Prága és Pozsony számára.

És harmadszor: beleegyezem a darab publikálásába a többi keleti országban is, azzal a feltétellel, hogy ezekben az országokban ezt a levelet előbb nyilvánosságra hozzák, mert egyedül ez — ezt Önnek is be kell látnia — védi az egyházat, a Szövetségi Köztársaságot és engem attól, hogy *A helytartót*, amely több mint húsz évvel ezelőtti történelmi eseményeket tárgyal, a jelenleg folyó vitába propagandisztikusan befogják és ellenünk kihasználják.

Szívélyes üdvözléssel:
Rolf Hochhuth

(*Die Zeit*, 1964. október 16.)

Megértési képesség és szabadság

Kedves Hochhuth Úr,

A *Die Zeit* azon számát, amely közölte az ön nyílt válaszát az én levelemre, Brémába való utazásom előtt 14 nappal kaptam meg, ahová a Csehszlovák Kultúra Hetének keretében rendezett sajtókonferenciára hívtak meg. Azóta Nyugat-Németországban, Ausztriában jártam és 14 napig Moszkvában voltam. Az ön válasza túlságosan jelentősnek tűnt ahhoz, hogy vele kapcsolatban csupán rögtönözve foglalják állást. S úgy gondolom, hogy az eltelt idő párbeszédünk folytatása szempontjából nem jelent semmilyen veszteséget. Nagy örömmel üdvözlöm az ön javaslatát a párbeszéd folytatására, éppen ezért úgy gondolom, hogy van erre elég időnk. A világ fejlődése ugyanis nem kettőnk óhaja szerint alakul, s azok a kérdések, amelyekről el akarunk beszélgetni, még sokáig égető problémák maradnak.

Levelemben megírtam önnek, hogy respektálok azon szándékát, hogy nem engedélyezi *A helytartó* bemutatását semmilyen szocialista országban. Ezzel arra gondoltam, hogy respektálok e lépéssel kapcsolatos indokait, és nem jártam túlságosan messze az igazságtól, amikor azt gondoltam, hogy megközelítőleg ismerem őket. Azokra az indokokra gondoltam, amelyeket válaszában széles körűen elemez. Nem kell feltétlenül helyeseknek lenniök, de joga van hozzájuk tapasztalatai, felismerése, a világról való álláspontja alapján. Nos, engedje meg, hogy lépésről lépésre próbáljam megcáfolni őket. Lehet, hogy

valami hasznát látja, függetlenül attól a ténytől, hogy engedélyezi-e *A helytartó* csehszlovákiai bemutatását, vagy sem.

Hochhuth úr, ebben a „vasfüggöny mögötti országban” mi már hosszabb idő óta jóformán mindent lefordítunk, aminek a mai világirodalomban megfelelő művészi értéke van. Színpadjainkon talán már egészségtelen divat lett, elsősorban a kiváló nyugati drámaírók, Ionesco, Dürrenmatt, Max Frisch, Tennessee Williams, Arthur Miller darabjainak bemutatása. Bemutatója volt nálunk Albee-nak, játszottunk Osborne-t. Mondom, divatnak tűnik számomra, s tulajdonképpen ez az egészségtelen benne, egyébként egytől egyig örömmel fogadom ezeket az alkotásokat kulturális életünkben, gazdagítanak bennünket, szélesítik látókörünket, megszilárdítanak bennünket abban az érzésben, hogy a világ egységes. S kritikánk ma már nem áll olyan vulgarizálási fokon, hogy ezeket az alkotásokat „a bomlásnak és rothadásnak indult kapitalizmus bizonyítékaként” kommentálja. Mondjuk Ionesco *Orszárvárájának* szimbólumát (melyet sajnos minőségi szempontból nem megfelelő rendezésben mutattak be), nagyon jól megértettük, s ki tudtuk belőle hámozni azt, ami ránk is vonatkozik.

Annak idején az egyik amerikai drámaíró, akit személy szerint rendkívül nagyra becsülök, Arthur Miller úr, hasonló állásponton volt, mint ön. Azonos okok miatt. Később engedélyezte a *Pillantás a hídról* és a többi darabját. Az utolsó közülük, a *Bukás után*, nálunk Pozsonyban, abban a városban, ahol élek, érte meg első, európai bemutatóját. A mi bírálatunk ugyanis a *Salemi boszorkányokat* nem kiáltotta ki az amerikai életmód bizonyítékának. Salem mindenütt a világon megtalálható, ahol nincs valami rendben az emberekkel, s mi ebben az országban tudjuk, mit jelent a boszorkányüldözés, sajnos a még el nem felejtett közelmúltból. Végeredményben az én *Riportjaim* ugyanarról a dologról szólnak, csak más művészi eszközökkel. Ön ezért valamilyen rendkívüli bátorsággal ruház fel engem, Hochhuth úr, amire egyáltalán nincs szükség. Az az irodalom, amely a humanizálás, az embertelenség elleni harc problémájával foglalkozik, fejlődési feltételeink között, ma, Csehszlovákiában és más szocialista országokban, jelentős. Bizonyára különböző minőségi színvonalon, bizonyára különböző átütő erővel, s bizonyára különbözőképpen megalapozott filozófiai töltettel, de bármilyen is színvonala, igazolja kritikuskunk, Alexander Matuška kijelentésének jogosultságát, hogy „a bátorság olcsóbb, az ész pedig drágább lett”. Nem, Hochhuth úr, e könyv megírásához ma nem annyira bátorságra van szükség, mint amennyire ismeretekre és erkölcsiségre. Nem mondom önnek semmi újat, ha megállapítom, hogy nálunk, a személyi kultusz időszakában szörnyű és megbocsáthatatlan dolgok történtek, amelyekre nem lehet szügyenkezés nélkül gondolni. De, Hochhuth úr, jómagam is, személy szerint mindenkitől megtagadom a jogot ahhoz, hogy véleményt mondjon róluk és eltélje őket, mindaddig, amíg nem egyenlíti ki saját számláját azzal kapcsolatban, hogy egyáltalán lehetségesek voltak. Így csak újabb, más boszorkányüldözéshez jutnánk. Mi, akik ebben nőttünk fel, s tevékenykedtünk, mit tehetünk az ideológia hasonló eltorzításai ellen, amely a maga elméletével — talán ebben egyetérthetünk — a modern emberiség humánus törekvéseinek beteljesülését tartalmazza. Óva intő tapasztalatokat terjeszthetünk a nemzedékek elé arról, hogy az emberséget szüntelenül őrizni és védelmezni kell, hogy mindig és mindenütt védelmére kell kelni, hogy hathatós intézkedéseket kell tenni a személyes és kollektív hatalommal való visszaélés ellen, főként ott, ahol ellentétbe kerülnek a joggal és erkölccsel. Amennyire tudom, az emberiség már évezredek óta ezen ideálok elérésén fáradozik. A kereszténységnek sok ideje volt erre. Olyan lett, amilyen, mivel nem tudott megmaradni eredeti alapjain, nem tudott leszámolni saját deformációival, a hatalmat a jog fölé helyezte, világhatalomra és nem arra vágyódott, amit ma — az ember megvalósításának nevezünk.

Számomra, Hochhuth úr, valahogy mindig kínos, amikor hibáink bírálatát katolikus egyén szájából hallom, de nem is kell annak feltétlenül katolikusknak lennie, akár

kálvinista is lehet. A szocialista országok kommunista pártjai időben rájöttek arra, hogy az, amit a „személyi kultusz” gyűjtőneve alatt foglalunk össze, a marxizmus – leninizmus princípiumainak, elveinek és erkölcsének tagadását jelenti. Elég bátorságunk és erőnk volt ahhoz, hogy leszámoljunk ezekkel a torzításokkal, még mielőtt felfalták volna ideológiánk lényegét, még mielőtt a pusztulás szélére juttattak volna bennünket. Ezt legbensőbb okok miatt, annak felismerése alapján tettük meg, hogy a sztálini dogmatizmus degenerálódáshoz, megsemmisüléshez vezet. Nem ismerek a történelemből más politikai mozgalmat, amely elegendő bátorsággal rendelkezett volna ahhoz, hogy leszámoljon saját hibáival, olyan nyíltan számoljon le az egész világ előtt, amint azt a kommunisták a XXII. kongresszuson tették, abban az időben, amikor látszólag minden rendben volt, amikor minden hatalom a kezükben volt, amikor erősek voltak. A politikai programok, mozgalmak és rendszerek a történelem színpadáról rendszerint elhalás, csőd, esetleg – éspedig leggyakrabban – kívülről jövő beavatkozás, más erő által való legyőztetés után tűnnek el. A személyi kultuszt a szocialista országok életéből a kommunisták távolították el – ne feledkezzék meg erről, ugyanazok a kommunisták, akik más fejlődési feltételek között elősegítették kibontakozását. Ezt akkor tették meg, amikor felismerték szörnyűségét és veszélyét – a kommunista mozgalom számára. S ehhez nagy bátorságra és erkölcsi erőre van szükség. Ön bizonyára tudja, Hochhuth úr, hogy az ember számára alighanem a legnehezebb azt beismerni, hogy nevetséges, badar volt, s helytelenül cselekedett.

A katolikus egyház, Hochhuth úr, még nem hívta össze XX. kongresszusát. A most folyó zsinat sem az. S – bocsássa meg őszinteségemet – Nyugat-Németországban manapság sokat beszélnek a humanizmusról, a demokráciáról, a szabadságról, de mindig valahogy a mi dehumanizmusunkkal, diktatúránkkal, a mi rabságunkkal kapcsolatban. Nem kételkedem a nekünk címzett egyes kritikai, bár, véleményem szerint, nem mindig helyes hangok őszinteségében, de úgy tűnik nekem, hogy ezek az őszinte hangok is utólagos tanulságból fakadnak. Demokratának lenni ma Nyugat-Németországban bizonyára nem könnyű dolog. Ezzel nem azokra a külső ösztönzőkre gondolok, amelyeket ön a bonni kormánnyal kapcsolatban méltat, hogy nem lép közbe a művészeti alkotások és alkotói ellen. Ezzel a német, a demokrata német belső életére gondolok, aki ujjal mutat rám, de saját bensőjében még nem hívta össze a megtisztító XX. kongresszust*. Tudom, hogy ilyenek vannak, s hogy állandóan többen vannak, s ha nem lennének, úgy ennek a párbeszédnek sem lehet jelentősége.

Egy dologban tiszta vizet szeretnék önteni a pohárba, Hochhuth úr. Nyílt levelemet nem azért intéztem személy szerint önhöz, mintha a *Riportok* nyugat-németországi közlésével kapcsolatos álláspontom hasonló indítékokból indulna ki, mint az ön utasítása, amelynek értelmében nem engedélyezi darabjának bemutatását a szocialista országokban. Csak annyit akartam mondani önnek, hogy nálunk respektálják a szerző álláspontját, hogy nálunk betartják a berni megállapodást. Nyugat-Németországban nem mindig, nem minden esetben, amint az könyvem példájából látható. Van ebben valami egészségtelen, valami olyan, ami a Nyugat-Németország politikai életében előforduló egyéb jelenségek sokaságával – egyeseket ön is megemlít – óvatosságra, sőt bizalmatlanságra készít bennünket a Bundesrepublik politikájával és fejlődési tendenciáival szemben. Indokom, amiért elutasítottam a szerződés aláírását bármely külföldi kiadóval, más volt, mint az öné. Kétségtelenül, nem akartam azt, hogy kommunistaellenes uszításra használják fel, ami sajnos megtörtént. De volt még más, komolyabb indokom is. *Riportjaim* nem művészi alkotásom reprezentatív műve. Egyetértek Razumovski úrral, a Frankfurter Allgemeine-től, hogy nem képviselnek semmiféle irodalmi-művészi értéket, ezt előzőleg magam is elmondottam róluk nyilvánosan. Én ezzel a könyvvel nem akartam művészetet csinálni. Az *Elkésztett riportok* politikai pamflet, amellyel be akartam avatkozni a hazámban folyó politikai vitába, tehát politikai, de nem művészi tett. Hozzá akarom tenni, hogy bel-

politikai tettnek készült, adaléknak a személyi kultuszról, a dogmatizmusról folytatott vitához, az antidemokratizmus elleni küzdelem támogatásához országunkban. Minden egyéb vonást ennek rendelttem alá.

Az ön álláspontjának összehasonlítása az enyémmel egyéb tekintetben sem állja meg a helyét. Ön, abban az esetben, ha engedélyezné *A helytartó* csehszlovákiai bemutatását, a nálunk lefordított nyugatnémet írók nagyon jó társaságában találná magát. Megemlítem itt Böllt, Kirstet, Enzensbergert, Geislert, Peter Weisst, akinek darabjait nálunk most próbálják, Thomas Mannt, Heinfich Mannt, Feuchtwangert, Hermann Hessét, Remarque-ot, Hartungot. Hochhuth úr, nálunk a háború után a mai nyugatnémet irodalomból több mint 100 mű fordítása jelent meg, s Nyugat-Németországban könyvem — hosszú évekig hangoztatott olyan állítások után, hogy nálunk semmilyen művészet és irodalom nem létezik — az első fordítások egyike lett volna. Miért éppen ez a könyv? Elégé alaposan figyelem a nyugatnémet sajtót, és tudom miért. S ön szintén tudja, hogy miért, végeredményben megírta ezt válaszában.

E *Riportok* egyik értékelésében ön, Hochhuth úr, engedett a misztifikációnak, amelyet néhány kijelentésem ellenére sem sikerült kiküszöbölnöm. Az *Elkésztett riportok*at nem tüntették ki Klement Gottwald-díjjal. Teljesen más könyvért kaptam az Állami-díjat. Ez — úgy gondolom — megfelelő válasz egyes olyan kérdéseire, amelyek e könyv csehszlovákiai helyzetére vonatkoznak. S miután bizonyos kételyekkel ön az iránt érdeklődik, valóban igaz-e, hogy ebben a könyvben csak kommunisták sorsával foglalkoztam, nos, amennyiben emberek sorsával foglalkoztam benne, ez valóban így van. De, Hochhuth úr, néhány hónappal a *Riportok* előtt, megjelent egy másik könyvem *Hol érnek véget a poros utak?* címmel. Úgy gondolom, hogy Geisenhegner úr megküldte önnek német fordításban. Nem kell tehát megcáfolnom az ön kételyeit. Úgy gondolom s a nyugatnémet sajtó ezt tette, hogy nagyon helytelen a szerzőt egy könyv, méghozzá így kiadott könyv alapján értékelni.

Nos, Hochhuth úr, beszéljessünk egy kicsit a szabadságról, a humanizmusról. Beszéljessünk ezekről a fogalmakról keményen, de nem ingerülten, nyíltan, a megértés törekvésével, kölcsönös vádaskodások és szemrehányások nélkül.

Ön azt kérdezi, Hochhuth úr, hogyan lehetek kommunista és egyben író? De én ugyanígy megkérdezhetném Bernanct urat, hogyan lehet katolikus és egyben író? Bernanos urat igen nagyra becsülöm, jóllehet művét csupán részletek alapján ismerem. Bernanos úr logikus fejlődése, melyet mindenkinek respektálnia kell, mivel személyes tapasztalata alapján alakult ki, a katolicizmushoz vezetett. Én ezért becsülöm, jóllehet ellentétes ideológiai és filozófiai táborba tartozunk. Engem személyes tapasztalatom, felismerésem, logikus fejlődésem a marxizmus—leninizmushoz vezetett. Ebben az értelemben elkötelezett vagyok. Mások, nálamnál jelentősebbek, nagyobbak, ugyanezen következtetésre jutottak. Aragon és Picasso, Solohov, Brecht... a mi csehszlovák kultúránk már a háború előtt elképzelhetetlen volt, nem létezett volna a kommunista élcsoport nélkül, az képezte a legjobbat, a legmagasabb minőséget és legidőtállóbbat a csehszlovák irodalomban és művészetben. Fučík, Nezval, Vančura, Halas, Novomeský, Olbracht, Hašek, S. K. Neumann, Majerová... a XX. század irodalma elképzelhetetlen a hozzájárulás nélkül, melyet a kommunista írók adtak közös gazdagságához.

Ön természetesen valami más iránt érdeklődik. Ön, ha kihagyom kérdéseinek magvát, azt kérdezi tőlem — hogyan szolgálhatja a diktatúrát, a pártidiktatúrát, a vezetést, a személyes hatalom érdekeit valamilyen író, kommunista, amikor ezek az érdekek ellentétbe kerülnek az igazsággal, a joggal és az erkölccsel?

Hochhuth úr! A kommunisták csupán néhány évtizede vannak hatalmon, a szocializmust rettenetesen elmaradott országban kezdték építeni, amely semmilyen demokratikus hagyományokat nem ismert, a szovjet kommunisták megdöntötték a cári önkény-

uralmat, a személyes hatalom egyik legreakciósabb és legbrutálisabb rendszerét. A szocializmust kapitalista bekerítés feltételei között építették, elképzelhetetlen anyagi és pszichikai akadályokkal kellett birkóznuk. Felépítettek egy olyan államot, melyet ma az egész világnak tisztelnie kell, s példájukat más népek is követték, mégpedig nemcsak azért, mert a Vörös Hadsereg szabadította fel őket. A kommunizmus fejlődésének összehasonlítása a katolicizmus fejlődésével ellentétben áll a történelemmel, pontatlan. Ön a szocialista rendszerben egy párt uralmát, vagyis diktatúrát lát. A kommunisták, Leninnel az élen, annyira őszinték voltak, hogy ezt a diktatúrát kinyilatkoztatták, s a Szovjetunióban kihirdették a proletárdiktatúrát. De ismerni kell a leninizmust ahhoz, hogy az ember tudja: a kommunisták célja az össznépi demokrácia, a határok, a hadseregek, az állam megszüntetésével, tehát az „egyetlen párt” megszüntetésével is. Ilyen célok eléréséhez idő kell, több annál, mint amennyivel a kommunisták a szocialista országokban eddig rendelkeztek. Vitatkozhatunk arról, hogy ezek reális célkitűzések-e vagy utópia, de egy bizonyos, Hochhuth úr, a mi tanácsaink egyelőre különbözőképpen dolgoznak — inkább rosszul, mint jól, népünk még nem tanulta meg, de tanulja a hatalom gyakorlását, s amint elsajátítja azt, úgy az évek folyamán megváltozik tanácsaink munkája is. Az emberek, ha alkalmuk van rá, tanulékonyak, s meggyőződéseim, hogy megtanulják a hatalom gyakorlását is. Utána népi demokratikus rendszerünk a demokrácia tökéletesebb formája lesz, mint mondjuk a politikai kétpárt rendszer Nyugat-Németországban vagy bárhol a világon. Mi nem akarjuk, hogy utánozzanak bennünket. A kommunizmus valóban nem jelent valamilyen exporteikket, s csak ott gyökerezhet meg, ahol létezéséhez megvannak a megfelelő feltételek. Mi a nyugati demokráciától csupán azt akarjuk, hogy hagyjanak békén bennünket, hagyják befejezni — ha úgy tetszik — ezt a fordulatot jelentő kísérletet, kísérletet az emberi társadalom új, méltóbb, jobb és demokratikusabb elrendezésére, ha nem az egész világon, úgy legalább ott, ahol már ezt kísérlik meg. Önök, ott Nyugaton, a maguk módján oldják meg dolgaikat, de hagyjanak bennünket, hogy mi is a magunk módján csináljuk. Ha legalább ebben az alapvető *modus vivendi*-ben egyetértünk, úgy lehetővé válik a leszerelés, a népek közötti megértés és a háborús veszély kiküszöbölése is.

Mert pontosan azokat az ideálokat, amelyek az előző társadalmi formációkban nem váltak valósággá, a nyugati világban ma már csaknem egyedül a kommunisták védmezik. Miért éppen a kommunisták akarnának rabságot, hazugságot, jogtalanságot? Milyen alapokra, milyen érvekre támaszkodik a kommunistaellenes támadás, amikor azt állítja, hogy a kommunisták pontosan ezt akarják? S — főként — milyen joga?

Tudom, mit hoz fel ez ellen — az elmélet gyönyörű, de mi van a gyakorlattal? Nos, nézzük meg ezt a gyakorlatot is, amely nem mindig hízelgő nemzedékem számára. Tudja ön, hogy nekünk itt Keleten, különösen a háború alatt mit jelentett Sztálin? Az emberek milliói az ő nevével indultak a harcba és a halálba. Elképzeléseinkben gigantikus méreteket öltött, abszolút tekintélyt jelentett számunkra. De kinek a számára? Mit tudtunk mi akkor a marxizmus—leninizmusról? Tudtuk azt, hogy két tábor áll egymással szemben, az egyik, amelynek programját ismertük, s amely egyáltalán nem rejtette véka alá egész népek kiirtására irányuló világuralmi terveit, megszállt bennünket és hozzálátott e program igen következetes megvalósításához. S a másik, amely szembe helyezkedett e szörnyű erővel, nemcsak önvédelmi ösztönből, hanem konkrét, humánus programmal és céllal is. Sztálin, amint megtudtuk, szörnyű tetteket követett el, ezekért a jelen történelem már elítélte, s a sztálini hibák elítélése nem jelent csupán öncélúságot; tanulság, hogy bárki személyes hatalmát felül kell vizsgálni, hogy örködni kell a lenini eszmék tisztaságán, hogy mindenféle felesleges erőszak gyengíti a szocialista társadalmat, hogy a szabadság mindenféle elnyomása az egyén és az egész társadalom kezdeményezésének csökkenését vonja maga után, hogy az igazság mindenféle csűrös-csavarása ellen-

tétben áll a szocialista társadalom fejlődési elveivel, hogy nem kifizetődő, hogy a szocialista társadalom ereje és vonzása ellen fordul. Mai problémáink — nem könnyűek és nem könnyen leküzdhetők — abból keletkeztek, hogy nem tudtuk mindig szembe mondani az igazságot, hogy nem mindig bántunk érzékenyen a joggal, és így a szocializmust felépíteni nem lehet. Tudja, Hochhuth úr, hogy mi „hívó” kommunisták mikor jöttünk erre rá? Éppen a személyi kultusz időszakában, számos keserű élmény és tapasztalat alapján, amelyeket sokszor nem akartunk elhinni, csak miután súlyuk túlnőtt hitünkön és illúziókon. A kommunizmust sem fanatizmussal, sem illúziókkal felépíteni nem lehet, a kommunizmust csakis tudományos társadalmi elvek alapján, csupán az ember méltóságának, erkölcsének és élete teljességének szüntelen növelésével lehet felépíteni.

Mivel ezt egykor nem tudtuk, ezért volt Sztálin lehetséges. Mivel ezt ma tudjuk, sem ma, sem pedig a jövőben nem lehetséges. Tudja, Hochhuth úr, ha valaki 1949-ben azt mondta volna nekem, hogy igazságügyünk, tehát a szocialista igazságügy megsérti a jogot és a törvényt, valószínű, hogy a tyúkszemére léptem volna. Nekünk minden ismeretért, minden új haladásért drága tapasztalattal kellett fizetni. Semminek, amibe belekezdünk, nem volt kitaposott útja, minden új lépés ismeretlen volt. Ilyen feltételek között sok minden, még a rosszakarát is lehetséges.

Igen, ön tudja rólunk, hogy volt kultusz, voltak perek, megsértették a törvényességet, elnyomták a személyes szabadságot, voltak hatalmi harcok, erőszakosságok, Ön ezeket tudja rólunk, erről írtak és állandóan írnak. Kétségtelen, hogy a hatalom hasonló formái megvetésre méltók, s mi meg is vetjük őket. De én, ellentétben nyugati vitapartnereimmel, ismerem a szocialista építés egyéb vonásait, amelyekről a nyugati értelmiségi körökben csak nagyon keveset tudnak, mert nem drámaiak, nem izgatók, s ezért nem érdekesek számukra.

Olyan országban élek, amely a malthusianizmus jogosultságának bizonyítékát szolgáltathatta volna. A harmincas évek elején, Hochhuth úr, világnépszámlálás volt. Csehszlovákia határain túl ekkor több mint 2 millió ember vallotta magát szlováknak. Szlovákiában ekkor alig 2,5 milliónál több szlovák élt. Ők, kint már csak a nemzet holt ágát, kihaltó, nem szaporodó ágát jelentették. Az ír nemzet sorsán kívül ismer ön más hasonló tragédiát az újkori Európában? A nemzetnek több mint a fele külföldre vándorolt kenyér után, s azok, akik itt, Szlovákiában voltak, nyomasztó, reménytelen nyomor feltételei között éltek. Hochhuth úr! Jöjjön el és nézze meg ma Szlovákiát. Meghívom önt, személyes vendégemként, megmutatok önnek mindent, jót és rosszat egyaránt, nem fogok ön előtt semmit eltitkolni, szépitni. Fejlett, korszerű országot fog látni, megismer egy nagyon öntudatos, büszke, jóllehet kis nemzetet. Lehet, hogy megváltoztatja a szocializmusról és a kommunizmusról alkotott néhány véleményét.

Érthető, hogy mi, akik a személyi kultusz időszakából származó nyomasztó élményeinkkel együtt óriási lendülettel valami mást, alkotót és szépet is csináltunk, még azt a negatívumot is, ami nálunk megtörtént, egy kissé másképp szemléljük, mint az, aki nem vett benne részt, aki nem megfelelően tájékozott külső megfigyelő, s akit túlnyomórészt tendenciózusan beszámoló sajtó informál.

Válaszában, Hochhuth úr, a katolikus egyháznak a szocialista országokon belüli elnyomásáról, a papok bebörtönzéséről és a hívők üldöztetéséről ír. Nem tudom, hány papot ítélték el nálunk, nem tudom, hány ártatlant, megengedem, hogy ártatlanokat is elítélhettek közöttük, még ha az elítéltek más foglalkozási kategóriákból is kerültek ki. De, Hochhuth úr, mi papokat — helyesen vagy nem mindig helyesen — politikai tevékenységükért ítéltünk el, amely a fiatal forradalom ellen irányult! Melyik állam túrná meg a püspöki székekben azt a rossz öreget, aki kijelenti, hogy nem ismeri el a Csehszlovák Köztársaságot? Olyan püspököt, aki a háború alatt árjásította, bebizonyítottan árjásította

a zsidó vagyont, s aki buzgalomával legalább két zsidó halálát, ismétlem, bebizonyítottan, halálát okozta? Egy püspököt, aki a fasiszta állam államtanácsának elnöke volt. Ön tudja, Hochhuth úr, hogy a fasiszmus szlovák válfajának rendkívül kellemetlen mellékíze volt. Amint azt egyik frónk elnevezte, „plébániai köztársaság” volt. Országgyűlése, a birodalmi országgyűlésen kívül az egyetlen országgyűlés volt, amely elfogadta a fasiszta faji törvényeket. Legalizálta a zsidók üldözését és kiirtását, önként és buzgón, amit a megszállt országok csatlós kormányai sem tettek meg. Mit gondol, hogy ezek a papok a háború után hova lettek? S körülbelül hogyan érezték magukat a szocialista állam feltételei között? Nem akarok általánosítani, nem beszélek a kivételekről, de nem gondolom, hogy bennünket, kommunistákat szerettek. Ha mindehhez ön hozzászámítja még az akkori vatikáni politikát, amelyről ilyen irányú intím információi is vannak, úgy csodálkozik azon, hogy a fiatal forradalom védekezett? Hogy hatalommal védekezett? Egyetlen papot nem üldöztek nálunk, Hochhuth úr, az isteni ige hirdetése miatt. A Csehszlovák Szocialista Köztársaságban kétezer pap, vasárnapról vasárnapra az oltár elé lép és istentiszteletet celebrál teli templomokban. E tevékenységüket az állam fizeti, jól fizeti, Hochhuth úr. De a törvényeket tiszteletben kell tartaniuk, mint minden más állampolgárnak. Kétségtelen, hogy a múltban a vallás ellen elnyomó eszközökkel is harcoltunk, fennálltak bizonyos megkülönböztetési formák — nem a papokat, hanem mondjuk a hívő tanítókát illetően. Ez ellen jómagam is már régebben felszólaltam a rádióban. Mégis, Hochhuth úr, személy szerint Önnel szemben nem fogom véka alá rejtani a vallással kapcsolatos álláspontomat. Összeegyeztethetetlen a marxizmussal, a dialektikus materializmus ideológiájával és filozófiájával. Ebből a szempontból, úgy gondolom, hogy az esetleges integráció lehetőségével kapcsolatos aggodalmai feleslegesek. A szocializmus az egyházakkal békében élhet, de nem egyesülhet velük, önmagát tagadná meg. Az egyház és a marxizmus filozófiai integrációja lehetetlen. S én harcolni fogok a vallás ellen, mert a középkor méltatlan maradványának tekintem. Ma már képtelen válaszolni az emberiség kérdéseire. Hinni kevés, megismerni több, ezt önnek úgy mondom, mint tapasztalt kommunista. Igaz, hogy a vallás ellen sem dekrétumokkal, sem törvényekkel, sem parancsokkal nem lehet harcolni, ez türelmes kulturális, filozófiai tevékenységet igényel.

Nagyon sokra becsülöm a haladó, liberális, becsületes nyugati értelmiségieket, Hochhuth úr, sok nagyon jó és őszinte barátom van közöttük. Vitatkozom velük, türelmesen megmagyarázom nekik álláspontomat és álláspontjukat tiszteletben tartom. Ám ezúttal kénytelen vagyok néhány fenntartást elmondani az ő fenntartásaikkal kapcsolatban. A demokráciáról, annak fontosságáról, szükségességéről beszélnek nekem, s emögött csaknem mindig nekünk szóló szemrehányás húzódik meg. De milyen jogon? A kapitalista Nyugat milyen jogon veti szemünkre azt, hogy nálunk terror, rabság, diktatúra van? Hogy valamiféle világuralmi terveink vannak? Hogy le akarjuk igázni az egész földgömböt? Vannak-e talán valamiféle illúziói, mondjuk, a francia demokráciáról, Hochhuth úr? Igen, a francia liberális értelmiségi mindig felemeli hangját, tiltakozik, felhívásokat ír alá, lángoló pamfleteket ír, részt vesz az utcai tüntetéseken, elítéli a piszkos vietnami háborút, a piszkos algériai háborút és a piszkos egyiptomi intervenciót, ezt megteheti, ehhez joga van, vége lett a piszkos vietnami háborúnak és sehol másutt neki, a demokráciának nincs befolyása, itt a fegyverek döntenek. A nyugati demokráciák, Hochhuth úr, a második világháború befejezése óta sok „kis, helyi” háborút folytattak, s úgy gondolom, hogy e háborúk áldozatai szintén milliókra rúgnak. Rengeteg helyről, akár Vietnamból, akár Indonéziából vagy Kongóból, Egyiptomból, Tunéziából, Marokkóból vagy Algériából csupán katonai hatalmuk csődje után távoztak. Nem mindenhol; Guatemalában erőszakot követtek el a néppel szemben, amely megpróbált másként élni, s ugyanezt akarják tenni Kubában, bombázzák Vietnam és Kambodzsa szuverén államokat, beleütik az orrukát a laoszi politikába. Milyen jogon? S közben azt kiabálják, hogy az a rossz

kommunizmus az okozója mindennek. Az én nyugati értelmiségi barátom, amikor emlékeztetem őt ezekre a szegyetlenes dolgokra, tiltakozik, ellenzi ezeket, nem ért egyet velük! De Hochhuth úr! A szocialista országoknak sehol nincsenek idegenlégiói a népek szabadságának elfojtására! A szocialista országok szigorúan megtartják a nemzetközi megállapodásokat, nem küldenek hadihajókat idegen partokhoz, nem akarnak erőszakot elkövetni egyetlen nép ellen sem, egyetlen államot sem akarnak leigázni! Ebben az esetben tehát mire való a két- vagy többpárt rendszer, az az óriási demokrácia, ha nem tudja megakadályozni az erőszakot, amelyet az az állam követ el, amelyben állítólag hatalmon van? Vagy talán a demokrácia csupán a fehérek kiváltsága? Vagy a fehérek luxuscikke? Úgy gondolom, hogy Pitt úr volt az, aki az angol bíróság elé kergette Warren Hastingsot, aki erőszakot követett el India ellen. Milyen magas erkölcs, milyen értelem a nemzet becsületének beszennyezésével szemben! Természetesen csak azután, miután Indiát meghódították, erőszakot követtek el ellene, leigázták. Rendben van, India mondjuk a múlt. De a jelent Kongónak nevezik...

Nálunk, Hochhuth úr, annak idején nem jártak el az emberi méltóságnak megfelelően az emberrel. Tanultunk belőle. De azok a bizonyos békebontók mi vagyunk! Csakhogy az, amit szocialista maccarthyzmusnak lehetne nevezni, már a múlté, jöllehet nem akarom azt a hitet kelteni, hogy ebben az irányban már minden ideális. Az Egyesült Államokban a maccarthyzmus most újra életre kel. S önöknél? S önöknél nem ülnek kommunisták börtönben politikai okok miatt?

Tudom, Hochhuth úr, hogy a púpcsnem gúnyolhatja a sántát. De elmondhatom önnek, hogy a kommunista értelmiség befolyása a közvélemény formálására a szocialista országokban ma az aktív tettek stádiumába lép, növekszik és tiszteletben tartják. Én, Hochhuth úr, nem valamilyen elvont, mindent tartalmazó igazság szerint mérlegelek. Én azt írom, amiről tapasztalatok alapján meg vagyok győződve, hogy helyes. Tévedhetek is, de a meggyőződés fontos, s ha tévedek, van más, aki nem téved, aki kijavíthat, felvilágosíthat. De a „terror, diktatúra, rabság és antidemokrácia” csehszlovákiai feltételei között azt írom, amit helyesnek tartok, amit szükségesnek vélek, amit akarok. Nem egyszer kellemetlen cikkekről, kellemetlen publicisztikáról van szó, de megjelenik, kinyomtatják, sőt segít a bajok és hiánycságok kiküszöbölésében. S ebben az erőfeszítésben egyáltalán nem vagyok egyedül, egyébként ezt egyáltalán nem is tudnám csinálni. S még valamit megmondok önnek, Hochhuth úr, — mindezt a pártfegyelemmel összhangban teszem, pontosan azért cselekszem így, mert fegyelmezett párttag vagyok. Ezt pártom becsülete, pártom alapszabálya, pártom erkölce, pártom filozófiája parancsolja nekem. S egyáltalán: én és a hozzám hasonlóknem csinálunk magunkból apcstolokat és szenteket, sem népszónokokat, kommunista írók vagyunk, kommunista publicisták, s amennyire erőnkben telik, szocialista irodalmat, elkötelezett irodalmat írunk, Hochhuth úr, jöllehet nem kínosan didaktikusot, kioktatót és mindentudót. Kétségtelen, hogy ez nem mindig könnyű dolog, Hochhuth úr. Miért is lenne könnyű? Fontos azonban az, hogy lehetséges. Az az író, aki mindent könnyűnek szeretne, nem ér egy fabatkát, sem ott önöknél, sem pedig itt, nálunk. S — ha már válaszolok az ön kérdésére — nagyra becsülhetem a katolikus hívőt, nagyra becsülhetem a liberális író, nagyra becsülhetem azt az író, aki valamit akar, aki valamit követ. Nem becsülhetem azt az író, aki semmi egyéb, csak író, aki semmi mást nem akar, csak irodalmat. Ön tudja, hogy ilyenek is vannak, Hochhuth úr, de az ő alkotásuk meddő. Hadd éljenek, hadd alkossanak, miért ne? De ne írják elő nekem, hogy olyan legyenek, mint ők!

Nálunk a szocialista országokban kifelé és befelé nem mindenütt egyforma intenzitással éljük át az utóbbi években a mély átalakulást. Mi hatalmas biztossítottuk a szocializmus létét, gazdaságilag biztossítottuk gazdaságát, politikailag biztossítottuk uralmát. Gondoskodtunk annak igazságszabó elcsztásáról, ami az asztalunkon van. Meg-

szüntettük az örökösödési jogot, Hochhuth úr, kimondottuk, hogy nem fogsz örökölni sem hatalmat, sem dicsőséget, sem vagyont, azzal fogsz rendelkezni, amit megérdemelsz, bárki légy, bármelyik apának a fia vagy. Ezen a területen nincs még minden rendben, de így is előbbre vagyunk, mint a kapitalizmus idején. A szocializmus valóság lett, Hochhuth úr. Most valami másról, olyasvalamiről van szó, amit ott Önöknél, Nyugaton, nem egészen értenek. Minőségileg magasabb színvonalú szocializmusról van szó. Minden szempontból biztosítva van, de nincs befejezve és még soká nem is lesz befejezve. Tudja, mikor lesz? Amikor mélyen az emberben lesz, s ez a szocialista kultúra feladata, s egyben szerves írói feladatunk. Jobban tudjuk, hogy mit kell tennünk, mint azt 15 évvel ezelőtt tudtuk, többet tudunk, megszabadultunk az illúzióktól és a hamis optimizmustól, megkomolyodtunk, realisabbak lettünk. Tudja, hogy mit tekintek én a nem marxista értelmiségi és a marxista értelmiségi közötti fő különbségnek ezekben a napokban? A marxista művész ragaszkodik az emberhez, nem tekintti őt valami megírt, változatlan dolognak, szegyénteljes ténynek, az ember fejlődését történelmi távlatban látja, s ha valamiben is optimista, úgy hisz a mammutvadász méltóságteljesebb, finomabb, kultúraltabb átalakulásában. Én személy szerint nemcsak hiszem, hanem tudom, hogy az ember a világ mostani feltételei között is boldog lehet. A boldog ember közelebb áll a jószághoz, ha nem valami patológikus torz lény.

Ezért vagyok kommunista, Hochhuth úr. Vérmérsékletem, érzésem, felismerésem, életem tett azzá. S mivel kommunista vagyok, Hochhuth úr, író lettem. Tulajdonképpen az nem is fontos, hogy író, propagandista vagyok, Hochhuth úr, pártom propagandistája, s ez érdekelt engem. Tudom, hogy ennek a fogalomnak kissé gúnyos melléklöngéje van. Nos, lehetséges, hogy visszaadjuk neki igazi tartalmát, mint ahogy ezt sok szóval és fogalommal meg kell tenni.

Az ön levelében vannak olyan kérdések, amelyeket nem akarok érinteni, Hochhuth úr. Nem ismerem az összes tényeket. Önt, mint németet, természetesen a német lét kérdése szükségszerűen érdekli, engem nem annyira, hogy a részleteket is ismernem kelljen. Lehetséges, hogy önnek a válaszbomban egyes dolgok keretszerűnek, deklarativnak fognak tűnni. Ezt csak indulásképpen, Hochhuth úr. Hajlandó vagyok elbeszélgetni Önnel, folytatni ezt a párbeszédet, bármilyen konkrét kérdésről, természetesen amennyiben valamit tudok róla. Párbeszédünk jelen fázisában a fő válaszra akartam összpontosítani, arra, hogyan lehet a kommunista író, illetve az író kommunista.

Ha véleményt mondhatok Harich esetéről, akiről azon a tényen kívül, hogy létezik, semmi egyebet nem tudok, mégis csak állást kell foglaltatnom bizonyos konkrét állításokkal kapcsolatban, amelyek az ön válaszában találhatók. Amennyiben ezeket kölcsönösen sikerülne tisztáznunk, úgy gondolom, hogy valamivel előbbre jutnánk. Azzal függnek össze, amit kapcsolatainkból ki kellene küszöbölnünk — legendák gyártásával függnek össze.

Megírtam Önnek, hogy rendkívül becsülöm az ön darabját, tisztító erkölcsi, etikai pátosza miatt. Mint egészet tekintem, részletepizódok nélkül, amelyek nem mindig szükségszerűen, pontosak, a tények igazi ismeretével megalapozottak. Sajnos, Hochhuth úr, nem egy dolog, amit egymásról tudunk, a kétoldalú vulgáris propaganda következménye, amely nemegyszer nagy meggyőződéssel tényeknek mondta a legendákat. Ismerem darabjának azt a részét, amelyben a katini erdőről van szó. Álláspontját az ön számára hozzáférhető információk alapján alakította ki. Ön abszolút biztonsággal állítja, hogy ez Sztálin műve. Ami a személyi kultusz tevékenységét illeti, e területen számos tény eléggé ismert, s én nem merem olyan határozottan és visszavonhatatlanul, mint ön, azt állítani, hogy Sztálin volt. A katini erdő tragikus eseményeinek nincsenek szemtanúi, s kételkedem abban, hogy valaha valaki azzal az állítással áll elő, hogy ő ott volt és lövöldözött a katini erdőben. S a tapasztalatokból okulva, én az ilyesminek még nem is hinnék.

Én, a számomra hozzáférhető dokumentációból magamra nézve olyan következtetéseket vontam le, amelyek talán érdemesek arra, hogy ebben a vitában közzzétegyem.

Mindenekelőtt gyanús számomra az a tény, hogy „a katini erdőről szóló igazságot” a náci 1943-ban fedezték fel, tehát abban az időben, amikor visszavonultak minden fronton, s amikor nem tápláltak illúziókat arról, hogy meg tudják tartani a szmolenszki területet. Ebben az esetben a történelmet ismerő embernek kissé meg kellene döbbsennie és szkeptikus álláspontra kellene helyezkednie minden „bizonyíték”-kal szemben. A front feltartóztathatatlanul közeledett a lengyel határokhoz, s világos, hogy Hitlernek kapóra jött volna, ha a lengyel népet a Szovjetunió ellen tudta volna uszítani. A náci a misztifikálás nagymesterei voltak. Úgy gondolom, ön nem kételkedik abban, ki és miért gyűjtötte fel a Reichstagot, s a SA-n belüli 1934-es véres tisztogatás igazi értelmében, sem Blomberg és Fritsch a Wehrmachtban betöltött vezető funkcióiból való felmentése igazi hátterében, sem pedig abban a módban, ahogy az az imperialistáknak sikerült, sem a Tuhacsovszkij marsallról szóló dokumentumok hamisításában, amelyek Beneš kezén keresztül jutottak el Sztálinhoz, sem a „gleiwitzi rádióadó megtámadásában”, sem pedig a löwrebrei merényletben, hogy csak néhányat említssek, egész sor csalás, hamisítás, misztifikáció közül, amelyeket a náci minden általuk megszállt európai országban elkövettek.

Kérdés — hogy a náci miért csak 1943 után indították el a „katini lavinát”. Annak az embernek, aki ezt az eseményt érinti, egy kicsit mégis csak foglalkoznia kellene vele.

Hochhuth úr, a katini erdőben elkövetett gyilkosság tipikus SS tömegkivégzés volt. Hasonló tömegsírrok százait szórták el az SS-ek Európa-szerte. Mindig ugyanaz a módszer érvényesült, néhány hullaréteg egymáson, mésszel leöntve, tarkólövessel, a hírhedt „Genickschussal” kivégeztek. Hochhuth úr, hogyan lehetséges, hogy a náci a Szovjetunió óriási megszállt területén csupán egyetlen szovjet tömegsírt találtak? S méghozzá katonai stratégiai területen, tehát a leleplezés lehetőségének veszélyével? Az SS-re tipikus kivégzési módon? Ön jól tudja, hogy a „Genickschuss” kivégzési módnak egyebek között gazdasági indokai is voltak. Az áldozatok által megásott tömegsír és a pisztolylövés az emberek tömeges elpusztításának legolcsóbb módja volt. Így, német pisztolylővésektől milliók pusztultak el mindenütt, ahol a náci átmenetileg urak voltak. Ön jól tudja, hogy Berija sok szovjet hazafit, kommunistát, vöröshadseregbeli tisztet küldött a halálba, ezek a megsemmisítés végrehajtására vonatkozó részletekkel együtt ismert tények. Ön teljes biztonsággal állítja, hogy a katini erdőbeli tömegkivégzést Sztálin és Berija követte el. Milyen megeafolthatatlan dokumentum alapján állítja ön ezt? Hiszen Ön tudja, hogy a náci Európa megszállt országaiból újságírókat és tudósokat hívtak meg a katini erdőbe. Ön tudja, hogy egyesek már a helyszínen elutasították a német verzió igazolását. Voltak közöttük szlovák publicisták és orvosok, akik a háború után mind vallomást tettek arról, hogy tulajdonképpen mi is volt a helyzet az ő bizonyítékaikkal. Még azt sem tudták megállapítani, hogy a katini tragédia mikor történt. Nem volt lehetőségük a lövedékek megfelelő felülvizsgálására. Valamilyen bizonyítékokat tettek eléjük, és azt mondták nekik, ezek orosz golyók egy-két hullából. A „tanúk” többségét pszichológiai vagy közvetlen nyomás hatása alatt vitték el az erdőbe.

Hochhuth úr, a náciaknak rettenetesen nagy szükségük volt a katinai erdőre, mert érezték a közelgő katasztrófát. Ön tudja, hogy az úgy következőményeként megszakadt a diplomáciai kapcsolat a londoni lengyel kormány és a Szovjetunió között. A „szakemberek” közül senki nem bizonyította be, hogy a lengyel tiszték megsemmisítésére kétségtelenül a szmolenszki területnek a német hadsereg által történt megszállása előtt került sor. Az nem keltette fel az ön figyelmét, hogy a náci „leleplezésére” néhány nappal Vjazmának a német hadsereg által történt kiürítése után került sor? Milyen hitele van ezek után az ilyen bizonyítéknak? Mit tudnak tulajdonképpen a katini erdőről? Talán a

közvetlen résztvevőkre appelláljunk — mondjátok el, jelentkeztek? Az egyik könyvemben autentikus eseményt írok le arról, hogy a néhány száz főből álló SS Jagdkommando bizonyos hegyi partizán községben 27 embert élve elégetett. A kivégzés végrehajtói közül bizonyára még sokan élnek. Elvárhatom-e tőlük azt, hogy jelentkezzenek, megmondják, hogy igen, valóban így volt, bebizonyíthatom, közvetlen résztvevője voltam? Nem lehet bizonyítékot elvárni a német hadsereg más katonáitól sem, akiket néhány nappal előbb lefegyvereztünk, és fegyver nélkül leküldtünk övéikhez. Ötvenen voltak, sokan közülük még élnek, de aligha jelentkezik közülük bárki is, aki elmondja — igen, ott voltam, átéltem azt, a partizánok nagyon jól bántak velünk, még a hajunk szála sem görbült meg, kivéve a parancsnokokat, akiket a partizánok a községben fogtak el.

Még egy szakasz van az ön válaszában, amelyre reagálni akarok. Hochhuth úr, 1948 februárjában Prágába váratlanul nemcsak Zorin úr érkezett meg, ide utazott sürgősen Steinhardt úr, az Egyesült Államok nagykövete is. Egyike vagyok azoknak a szemtanúknak, akiknek lehetőségük nyílt számos eseménnyel közvetlenül a helyszínen megismerkedni. Egész nap a miniszterelnökségen voltam, amikor a polgári pártok miniszterei benyújtották lemondásukat. Megírtam és kiadtam ezen események krónikáját, képességeimhez mérten a lehető maximális tárgyilagossággal. Abszolút politikai vereség volt ez, amelyet nem a „rossz kommunisták” idéztek elő, hanem a polgári politikusok butasága és korlátoltsága. Saját maguk idézték elő, s mi kommunisták természetesen kihasználtuk politikai passzivitásukat, s ezt persze senki sem vetheti szemünkre. Hochhuth úr, Február a csehszlovák politikai rendszer szigorúan legális, fair módon végrehajtott megváltoztatása, kormányon és országon belüli csatáryelemek leváltása volt, amelyet a kommunisták humanus eszközökkel hajtottak végre a nép abszolút többségének teljes egyetértésétől támogatva. A történelemben csak nagyon ritkán fordul elő, hogy politikai erő a történelem színpadáról olyan simán és diestelenül távozzék, mint ahogyan a reakciós politikusok 1948-ban Csehszlovákiában eltávoztak. Láttam ezeket a politikusokat a lemondás benyújtásakor, láttam, amint kifütyülték őket saját párthíveik, láttam, amint diestelenül elhagyták hivatali szobáikat. Nem löttük agyon, nem pusztítottuk el őket, többségük elhagyta az országot. Akik maradtak, élhettek és élhetnek, Hochhuth úr. Prágában él magánzóként az ön által említett Drtina exminiszter is, aki kiugrott lakásának ablakából. Túlságosan messzire mennének el, ha minden ablakból való kiugrásban raffinált politikai gyilkosságot látnánk. Elmondhatom önnek, hogy Prokop Drtina az öngyilkossági kísérlet idején nem volt senki és semmi, csupán esődbe jutott politikus, aki elveszített mindent, amit csak elveszíthetett.

Ami Jan Masaryk öngyilkosságát illeti, nagyon bizalmas forrásból ismerem a tényeket, akkor mint riporter dolgoztam és egyike voltam azoknak, akik azon a szerencsétlen reggelen elsőként érkeztek a Černi palotába. Tíz nappal Masaryk temetése után, amely össznépi gyásznapi volt, brosurát írtam életéről és haláláról, brosurát, amely nagy példányszámban jelent meg és két óra alatt szétkapkodták. Hochhuth úr, mi kommunisták igen nagyra becsültük Jan Masarykot, jóllehet nem mindenben értettünk vele egyet. Akkor éppen a kommunisták voltak azok, akiknek a legkisebb érdeke sem fűződött az ő halálához. A legnagyobb vulgarizálás időszakában sem mert senki még egy rossz szót sem mondani emlékééről, jóllehet apja emlékét nem egy alkalommal túlfűszereztük és túlsóztuk. Hochhuth úr, a politikus minden megbetegedése nem szükségszerűen „politikai betegség”, nem minden ablakból való kiugrás szükségszerűen „politikai gyilkosság”. A közelmúltból felsorolhatnám önnek néhány, a politikai élettel kapcsolatos olyan ember öngyilkosságát, akik az ablakból való kiugrást választották haláluk formájának. Olvastam azokat a táviratokat és leveleket, amelyeket Jan Masaryk azután kapott, amikor úgy döntött, hogy amint azt nekem világosan kijelentette, két nappal a februári politikai válság kirobbanása előtt — „nem helyezkedik szembe a nép akaratával”. De, képzelje csak el

az olyan enervált ember életét, mint amilyen Jan Masaryk volt, amikor Egyesült Államok-beli, angliai, franciaországi régi legjobb barátaitól olyan táviratokat kap, amelyekben árulónak nevezik, amelyekben becsmérik, fenyegetik, vad kifejezésekkel illetik, s ezt olyan emberek teszik, akiket szeretett, akiket évtizedeken keresztül becsült, akik őt évtizedeken keresztül becsülték. Tudta, hogy azzal a lépéssel, amelyet a februári válságban tett, teljesen egyedül maradt. Halálának igazi okáról tehát legalább két verzió létezik. Csak hogy — a sajátomat dokumentálhatom és már régen dokumentáltam az általam kiadott brosrában. Kétségtelen, hogy nem voltam a tragikus csemeny szemtanúja, de láttam lakását. Az asztalon az általa olvasott Švejk és a nyitott biblia. Minden hamutartóban rengeteg meggyújtott és azonnal eloltott cigaretta. A fürdőszobában levő kádban vetett magának ágyat. Hochhuth úr, vannak a dolgoknak bizonyos elrendezései, amelyeket nem lehet rendezőként elhelyezni, kasirozni, kiagyalni. Ez csak van.

Nem azért foglalkoztam oly behatósan a Nyugaton elterjedt két legendával, hogy önt arról biztosítsam: nálunk minden mindig rendben volt. Mindössze azt akartam önnek elmondani, hogy a miénkhez hasonló párbeszédet csupán felülvizsgált tények alapján lehet lefolytatni. Nem rejtem véke alá felháborodásomat minden torzítással szemben, amely életünkben előfordul. Amennyiben előfordulnak és tudok róluk, állásfoglalok velük szemben a sajtóban. S biztosítani szeretném Önt, Hochhuth úr, hogy a csehszlovák publicisták és írók ilyen magatartásának megvan a magá jelentősége, értelme és eredménye.

Sok tennivalónk van azzal, ami valóban megtörtént, Hochhuth úr. Nem foglalkozhatunk ráadásul legendák megcáfolásával is.

Mert az, amit mi ma a törvényesség megsértése, a jog megsértése közös fogalma alatt elítélünk, nem tipikus az 1948–1949-es évekre, az nálunk később kezdődött. Meg kell mondanom önnek, hogy a kommunisták többsége elhitte a perekben felhozott vádakokat. Az is új dolog, Hochhuth úr, hogy a Slanský-perhez hasonló per nálunk ma lehetetlen. Keserű, de talán örökre szóló tanulságot kaptunk.

Miért írok ennyire részletesen az ön által felvetett kérdésekről? Csak azért, hogy egyetértésünk a következőkben: párbeszédünkben a továbbiakban nem fogunk csupán legendák alapján dolgokat állítani, szigorúan felül fogjuk vizsgálni a tényeket és azok alapján fogunk érvelni. Remélem, hogy ebben a pontban egyetért velem.

Még valamit, befejezésül, Hochhuth úr. Remélem, hogy megértett engem, hogy az *Elkészt riportok* külföldi kiadására vonatkozó szerződést más indítékok alapján utasítottam el, mint amilyenek alapján ön *A helytartót* letiltotta a szocialista országokban. Ismételtem, sajnálom, hogy ezt a darabot nem láthatom a legjobb csehszlovák színpadon. Bizonyos vagyok abban, hogy az ön aggodalmai, amik a vele való visszaélés lehetőségére vonatkoznak, indokolatlanok. Ebben az országban, bizonyos értelemben, telhetetlenek és szerénytelenek vagyunk, itthon akarunk látni minden legjobbat, amit a világirodalom képes volt megalkotni. Ezen erőfeszítésünkben az ön darabja érezhetően hiányozna.

S jöjjön el, Hochhuth úr, megéri, megmutatom önnek Szlovákiát, minden szépítés és legenda nélkül, mindent megnézhet, amit akar, azzal fog beszélni, akivel akar. Jóllehet Csehszlovákia kis ország, talán megéri önnek.

S várom válaszát, Hochhuth úr, ha e párbeszéd folytatását hasznosnak tartja.

Szívélyes üdvözléssel:

Ladislav Mňačko

(*Kultúrny Život*, 1965. 1. sz.)

Karel Krejčí: Heroikomika v básnictví Slovanu. (A heroikomika a szlávok költészetében) Praha 1964. Nakladatelství Československé akademie věd, 549.

Az összehasonlító irodalomtudományt új eredményekkel gazdagította Karel Krejčí cseh irodalomtörténésznek a közelmúltban megjelent nagyarányú szintetikus műve a komikus eposzról a szláv irodalmak költészetében.

Egy irodalmi műfaj fejlődési vonalát kíséri figyelemmel a klasszikus példaképektől egészen a XX. század első negyedéig, elsősorban a szláv irodalmakban (ezek közül is hangsúlyozottan a cseh, lengyel és orosz költészetben). Mielőtt azonban a szlávok felé fordulna, nyomon követi a műfaj alakulását a nagy nyugat-európai irodalmakban is, a kezdetektől egészen a XIX. század végéig. A könyv kétharmadában tárgyalta szláv irodalmak ily módon szervezőn kapcsolódnak a nyugati irodalmak áramkörébe.

A könyv öt nagy fejezetre oszlik; ez a felosztás nagyjából megfelel az irodalomtörténet szokásos időrendi korszakolásának.

A bevezetőben a szerző a komikus eposz kezdeteit tárja fel az antik irodalomban. Rámutat arra, hogy a heroikomikát, a „hősi-nevetségést” nemcsak irodalmi műfajként kell értelmezni, hanem mindenekelőtt a *valóság specifikus látásmódjaként*.

A heroikomika a legkülönbözőbb irodalmi műfajokban is jelentkezhet és érvényesül is, nemcsak a verses epikában, hanem átmeneti műfajokban és a prózában is, különösen pedig a drámában. Mégis történelmileg legjellemzőbb kifejezőjévé a komikus eposz vált.

Az első nagy fejezet a heroikomika történelmi fejlődését és tipológiáját tárgyalja az európai irodalmakban.

A további négy fejezet a szláv irodalmak komikus eposzával foglalkozik, illetve minden olyan verses irodalmi művel, amelyben a komikus eposz alapelemei föl-

lelhetők. A szerző — témájánál és érdeklődésénél fogva — nem tér ki más irodalmakra, pl. a magyar komikus eposz tárgyalására. Csupán jegyzetben említi meg néhány adatot Gvadányi, Csokonai, Petőfi és Arany komikus eposzairól (162).

Időrendi sorrendben, a második fejezet a klasszicizmus és romantizmus korát tárgyalja. A korai délszláv, lengyel és cseh kezdetek után az orosz és a lengyel komikus eposz közötti különbségre mutat rá a szerző. Míg a francia kultúrán nevelkedett lengyel herceg és püspök Ignacy Krasicki Boileau-t választja példaképül, az orosz középnemes V. I. Majkov Scarron burleszk eposzához áll közel.

Rendkívüli szerepet játszik a komikus eposz azokban a szláv irodalmakban, ahol a nemzeti újjáéledés folyamatában a nemzeti nyelvnek irodalmi színvonalra való emeléséért folyik a harc. Ott, ahol a sokáig uralkodó ógyházi szláv, illetve latin, francia vagy német nyelvhasználat következtében még hiányoztak az irodalmi nyelv pallérozottabb, árnyaltabb kifejezései, a komikus eposz volt az a műfaj, amely még a klasszicista esztétika merev normái szerint is használhatta a köznyelv egyszerű, népi, sőt nemegyszer vulgáris kifejezési eszközeit. Új olvasóközönség alakult ki a népi rétegek soraiból, amelyhez közelebb állt ez az ő nyelvén szóló, az ő élettapasztalatait, élményeit ábrázoló műfaj, mint az arisztokrata szalónok és intellektuális társaságok klasszikus irodalma. Így a XIX. század elején a cseh, ukrán és belorussz irodalmakban a komikus eposznak csaknem központi szerepéről lehet beszélni.

A komikus eposztól a verses regény felé vezet a műfaj fejlődésének útja. A XIX. század első felének két nagy alkotása, az *Anyegin* és a *Pan Tadeusz első koncepciójukban* világosan magukon viselik a komikus eposz jegyeit. Alkotás közben változott meg, illetve változtatta meg az ábrázolanyag a szerzői szándékot — és ezzel együtt a műfajt —, amely más műben talált ki-

fejezésre. Puskin az *Anyegin*nal csaknem egyidőben komikus eposzon is dolgozott — Gróf Nullin (=Nulla) figuráját gúnyolta ki, a semmittevő, fölösleges orosz nemesét. Figyelemmel kísérve Krejčí művét, a világirodalom számos példájából az is kitűnik, hogy a legnagyobbak saját maguk parodizálták irodalmi műveiket, hősi és komikus eposzaikon csaknem egyidőben dolgoztak. De nem csak az irodalmi mű paródiájáról van itt szó. Alkotásukkal sokkal inkább a valóság kétféle látásmódját fejezték ki. Azt az életérzést, hogy nem lehet abszolút érvényűnek tekinteni semmilyen jelenséget, mert így a valóság — részben megcsönkítva, részben hipertrofizálva — elviselhetetlen lenne. Az élet maga gondoskodik a tragikus és a komikus állandó váltakozásáról.

A komikus eposz érthetően fontos szerepet játszott a kor társadalmi és politikai áramlatainak szatirikus ábrázolásában. Ez a műfaj, amely fejlődése folyamán megegyszer az öncélú költői játék eszköze volt, a XIX. század második felétől kezdve egyre inkább a társadalmi mondanivaló kifejezőjévé válik. A könyv harmadik fejezete után, amely a kritikai realizmushoz vezető átmenetet tárgyalta, a negyedik fejezet a kritikai realizmus korában mutatja be a szláv irodalmak komikus eposzát. Itt első sorban a szatíra jut szóhoz, Nyekraszov, az orosz forradalmi demokraták (és ellenfeleik) műveiben, a lengyel szatirikus folyóiratokban, a csehek és szlovákok osztrák-ellenes harcaiban. Már a hatvanas években megindul, elsősorban a cseh vicclapokban, az osztrák hadsereg hősiességének, az osztrák hazafiságnak kigúnyolása, hogy majd néhány évtized múlva létrejön a felbomló osztrák birodalom heroikomikus képviselőjének, Švejknek az alakja. Hasonló a délszláv irodalmak fejlődési vonala is, ahol a szatírán Béranger és főleg Heine hatása érezhető.

A XIX. század második felében a nagy európai irodalmakban a verses epika helyét a próza epika váltja fel, az eposz után a regény lesz a kor reprezentatív műfaja. Az orosz irodalomban már az 50-es—60-as években előtérbe kerül magas művészi színvonalával a regény. A lengyel irodalomban majd csak a nyolcvanas évek, az ún. lengyel pozitívizmus korszaka hoz jelentőset a prózában; az irodalomban a központi helyet továbbra is a líra tölti be, de a nagyepika hiányzik ebből a folyamatból. A többi szláv irodalmakban, ahol a realista regény még nem érkezett el fejlődése tetőpontjára, a verses nagyepika éli virágkorát. Vonatkozik ez elsősorban a cseh és a szlovák irodalomra, ahol Byron és Puskin nyomán a verses regény, illetve a komikus

eposz éli fejlődésének olyan szakaszát, amire csak a komikus eposz virágkorában, a XVIII. században volt példa. A bolgár és az ukrán verses epika is hasonló képet mutat.

Az ötödik fejezet az imperialista háborúk és proletárforradalmak heroikomikáját és új heroizmusát tárgyalja. A századforduló és az első világháborút megelőző korszak után Hašek művét, a *Svejket* mutatja be a szerző, mint az első világháború jellegzetes antieposzát, ahol *Svejk*, az anti-hérosz bizonyítja a háború és az egész rendszer esztelen és embertelen voltát. A háború utáni évek, a fasizmus előretörésének kora a cseh és lengyel politikai kabarék és szatírák ferde tükrében jelenik meg.

Az orosz irodalomban a heroikomikát új heroizmus váltja fel. Gyemjan-Bednij és Majakovszkij költészete, mely kezdetben Nyekraszov szatírájának, illetve a futurizmus formabontásának hatása alatt indul, majd egyes művekben — mint pl. Majakovszkij *Misztérium-Buffója* vagy a *150,000.000* — a komikus eposz technikájának jegyét viseli magán, az Októberi Forradalom után a felemelkedő népi tömegek új hősiességét hirdeti.

*

Itt még megközelítő pontossággal sem lehet ismertetni a különböző nemzeti irodalmakon belül tárgyalt műfaj fejlődését. Már magának az impozáns adattömegnek a feltárása is olyan erudícióról tanúskodik, amelyet — nem kollektív műről lévén szó — maximális teljesítménynek kell elismernünk. A világirodalomban és nevezetesen a szláv irodalmakban való alapos jártasság ezúttal nem öncélú adathalmazhoz vezetett. Egy központi gondolatból kiindulva és eköré csoportosítva az anyagot, minden a mű alapeszméjének bizonyítását szolgálja. Minél gazdagabb és többrebb az irodalmi példatár, annál meggyőzőbben sikerült a szerzőnek minden oldalról megvilágítania, alátámasztania és bizonyítania könyvének mondanivalóját.

A komparatista szempont eredményes alkalmazása akkor tűnik ki itt a legmeggyőzőbben, ha összevetjük Krejčí művét pl. Paul Van Tieghem könyvével: *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la renaissance à nos jours* (A. Colin, 1941). Van Tieghem ebben a művében szintén az irodalmi műfajokat veszi összehasonlítási módszerének kiindulópontjául, figyelemmel kísérve azokat az egyes nemzeti irodalmakon belül. Az eredmény azonban nem nyújt megnyugtató képet: az egyes irodalmi műfajokat kiragadja az összirodalmi folyamat összefüggéseiből, az egyes nemzeti irodalmakat pedig apró részletekre

tagolja, nem mutatja be azokat teljességükben és konkrét társadalmi meghatározottságukban. Így nem nyújt a szerző összképet az egyes irodalmakról, és lényegében az egyes műfajok fejlődésének egységes vonaláról sem.

Krejčí *egy* műfaj fejlődésének törvényszerűségeit kutatja, több irodalomban, sok századon át. Ezek az irodalmak szláv nyelvi rokonságuk, történelmi és társadalmi meghatározottságuk mellett sok hasonló és sok ellentétes vonást tartalmaznak. Fejlődésük összefüggő vonala töretlenül tűnik elő, és ugyanígy összefüggőnek bizonyul a vizsgált műfaj alakulása térben és időben. Konkrét társadalmi összefüggéseikben vizsgálva, érzékeny kézzel a művészi alkotás belső törvényeit is feltárva, az egyes nemzeti irodalmak kontrasztjait meggyőző bizonyítékai a műfaj törvényszerű fejlődésének.

A tények és az irodalmi művek mögött sikerült lépésről lépésre kísérni azt az áramlatot, amely végigköveti, mintegy „glossázza” a társadalmi és irodalmi történet. Krejčí könyve, amelyben plasztikus képet rajzol a világirodalom legnagyobbjairól, de felméri a másodrangú művek helyét is, „visszajáról” mutatja be az irodalmat: feltárja hol elsőrangú, hol már teljesen feledésbe merült, de korukban nagyhatású költőknek olyan alkotásait, melyek minden időkben azt szolgálták, hogy az ember számára elviselhetőbbé tegyék a valóságot, Nem az illúziókeltés eszközével, nem a romantika ábrándjaival, hanem mert rámutattak arra, hogy a világ nem egészen olyan, mint amilyennek magát mutatja. A nagyszerű nem is olyan nagyszerű, a fontos nem is mindig fontos, a hős néha gyáva lesz és a gyáva hőssé kényszerül. Vagyis: nem kell szó szerint venni a valóságot, mert talán éppen az ellenkezője az igaz mindennek.

Ez az alapeszme tette lehetővé Krejčí számára a műfaj alapos kibővítését és egyben összegezését mindannak, ami a művészi alkotásban ezt a gondolatot kifejezi. Ennek az egységes alapeszmének nyomunkövetése termékenyítette meg a nemegyszer öncélú összehasonlító módszert, eredményül nyújtva egy olyan művet, amely meggyőzően bizonyítja a komparatista kutatás jogosultságát.

Krejčí monográfiája rendkívül gazdag anyagával, a különböző irodalmakban való imponáló jártasságával, a valóság egy lényeges életfölemelkedés, a humornak hangsúlyozásával nemzeti viszonylatban is figyelemreméltó munka, mely a magyar irodalomtörténetek számára is hasznos és érdekes olvasmány lenne.

ZUZANA ADAMOVIČ

Josef Matl: Südslawische Studien. München. 1965. R. Oldenbourg, 598. (Südosteuropäische Arbeiten. 63.)

A gráci egyetem szlavista professzora válogatott tanulmányait tette közzé ebben az impozáns kötetben. Keletkezésük ideje az első világháború befejezésétől napjainkig eltelt több mint négy évtized. E hosszú idő alatt a szerző lankadatlan figyelemmel kísérte és regisztrálta a délszláv politikai, kulturális, tudományos és szépirodalmi élet fejlődését. Írásai kezdetben inkább informatív jellegűek voltak, később ezek mellett hosszabb lélegzetű önálló tanulmányok is keletkeztek, s végül e két irányú munka ötvöződéséből születtek olyan írásai, amelyekben az élesszerű megfigyelő s az anyagot minden oldalról jól ismerő szakember a szintézis magaslataira emelkedik, s egy-egy korszakról vagy alapvető elvi kérdéssről ad áttekintést.

A jelen kötetben összegyűjtött tanulmányok csak egy részét teszik a rendkívül széles érdeklődésű tudós munkásságának. A politikai és művelődéstörténet, a néprajz és nyelvészet, a történet- és kultúrfilozófia területén is otthonosan mozog, de elsősorban mégis irodalomtörténész, s tanulmányai a jelen kötetben is ezen a területen mutatják a legnagyobb önállóságot.

A szerző alapfelfogását mind politikai, mind tudományos kérdések megítélésében bölcs mértéktartás jellemzi, a tárgyalt kérdésekben sehol sem téved egyoldalú túlzásba. Így az újabbkori politika tárgyalásában természetesen megnyilatkozik osztrák érzelme, és tragikusnak tartja, hogy a Monarchiát nem lehetett föderatív átszervezéssel megmenteni (131–2), de ez nem akadályozza abban, hogy el ne ismerje a Monarchia népeinek teljes igazát, mikor nemzeti kultúrájuk fejlesztésére és a politikai önrendelkezés kivívására törekedve egyre inkább lazították a soknemzetiségű állam összetartó abroncsait, s ugyancsak nem akadályozza abban, hogy olyan egyéniségről, mint pl. a délszláv politikai meggyőződéséért kétszer is bebörtönzött horvát publicista, Imbro Tkalac (1824–1912), teljesen objektív portrét ne rajzoljon (126–132). Ugyanilyen tárgyilagosan tudja felvázolni a délszláv egyesülés folyamatát a XIX. sz. kezdetén felbukkanó romantikus vágyálmoktól egészen a Szerb-Horvát-Szlóven Királyság létrejöttéig.

Ez a bölcs mértéktartás jellemző állásfoglalását tudományos elmélettel szemben is. Aki délszláv problémákkal mélyebben foglalkozik, feltétlenül eljut a Nyugat és Kelet, ill. a nyugati és keleti kereszténységen alapuló kultúrák közötti különbségek

felmeréséhez. Érdemes volna ennek a problematikának tudománytörténeti jelentőségét részletesen kidolgozni. A szerző itt csak röviden utal a két szembenálló kultúr-típológiai felfogásra, amelyek közül az egyik a szlávság fejlődését az összeurópai fejlődés integráns részének tartja, tehát lényegében egész Európában, s ezen belül a szlávság körében egy generális fejlődési folyamatot tételez fel, a másik viszont éles határt von a római és bizánci kereszténység kultúrterülete között és a fejlődés dualisztikus jellegét hangsúlyozza. A szerző itt is a józan mérsékletnek és a tények tiszteletbentartásának híve. Nem tagadja, hogy mind a római, mind a bizánci kereszténység alapján keletkezett kultúrának sajátos jegyei vannak, de — a cseh Frank Wollman véleményét osztva — rámutat arra, hogy ezek a kultúrák évszázadok folyamán az élet legkülönbözőbb területein, építészetben, képzőművészetben, irodalomban, népköltészetben, népszokásokban, nyelvben állandóan hatottak egymásra, s hogy ez a kölcsönös egymásba áramlás („das Ineinanderfließen und wechselseitige Durchsichten, Durchdringen und Verschmelzen abendländischer und byzantinischer, europäischer und orientalischer Kulturelemente und Formen” 149) az egész fejlődési folyamatot Nyugat és Kelet között állandó „euráziai fluktuálással” alakítja. Ennek jelensége a délszlávoknál a legszembetűnőbbek — a szerző itt ismeri legjobban a részleteket —, de nyomai bolgár, orosz és ukrán területen is megtalálhatók.

Irodalomtörténeti vonatkozásban a gyűjtemény számos hosszabb tanulmányt tartalmaz. Ezek közül három emelkedik ki: *Romantika és realizmus a XIX. századi délszláv irodalmakban*, *A modern délszláv irodalmak fő folyamatai* és *Az újabb délszláv irodalomtudomány módszeréhez és történetéhez*. Az elsőben a két nagy irodalmi irányzat sajátos délszláv aspektusát rajzolja meg. Rámutat arra, hogy az elkésett fejlődés miatt ez a két irány nem válik el élesen egymástól, hanem több fokozaton keresztül sok tekintetben egymásba nyúlik át. A romantikus íróknál már jelentkeznek bizonyos realista jegyek, viszont a realistákként emlegetetteknel még sokáig tovább él a nemzeti romantika idealizmusa, felületi társadalomszemlélete, amely a rosszat az idegennel, a jót a hazaival azonosította.

A második tanulmányban részletes rajzát adja a XIX. század végével beköszöntő ún. „modern” irányzatnak, annak a forrónak és harcnak, amely azzal a céllal folyt, hogy az irodalmat a hagyományos patriotikus tendenciáktól, nemzetpedagó-

giai célkitűzésektől, morális gátaktól és a klasszikus esztétika korlátaitól megszabadítsa, az egyéniségnek korlátlan érvényt szerezzen és legfőbb normának csak a művésziességet ismerje el. A szerző igen plasztikusan, találó idézetekkel szemlélteti az „öregek” és „fiatalok” harcát a programok körül és részletesen bemutatja a korszak alkotó egyéniségeit.

A harmadik tanulmányt eredetileg Branko Vodnik (1879—1926), a századunk első évtizedeiben vezető szerepet játszott, igen tevékeny horvát irodalomtörténész, kritikus és kiadó munkásságának szentelte, csak később kapcsolta hozzá más horvát (Barac), szlovén (I. Prijatelj, F. Kidrič, M. Murko) és bolgár (I. D. Šišmanov) irodalomtörténészek méltatását. E tanulmány nemcsak az egyes tudósok életművével ismerteti meg, hanem rajtuk keresztül betekintést ad mintegy fél évszázad egész délszláv irodalomtörténeti problematikájába.

Ezeket kívül a kötet számos igen hasznos, gazdag anyagot tartalmazó, de elvi szempontból kavésbé jelentős tanulmányt tartalmaz (mint pl. *Német irodalom Horvátországban és Szlovéniában 1848 óta*).

A kötet anyagának jó része, mint Matl egyéb munkássága is, számos vonatkozásban inkább referáló jellegű. A szerző önálló megfigyelései, gondolatai csak elszórtan, inkább csak idegen eredmények bemutatásába ágyazva jelennek meg. De az általa figyelemmel kísért hatalmas terület minden pontján nem is lehetett volna egyforma intenzitással, az eredetiségnek és új eredmények kimunkálásának igényével dolgozni. A kötet így is rendkívül hasznos, főleg azok számára, akik előtt nyelvi nehézségek miatt az eredeti tudományos és szépirodalmi művek zárva vannak.

HADROVICS LÁSZLÓ

Розалия Ликова: За някои особености на българската поезия. 1923—1944. (A bolgár költészet néhány sajátossága. 1923—1944.) София, 1962. Наука и изкуство, 395.

Likova terjedelmes könyve tulajdonképpen a két világháború közötti bolgár líra története.

A szerző három fejezetre osztotta a anyagát: 1. A 20-as évek második felének költészete, 2. A szocialista realizmus a 30-as évek költészetében. 3. A líra a háború évei alatt. Csak az első fejezet tagolódik további részekre (a szimbolizmus összeomlásának időszaka; a *Szeptember* költészete; humanista költők), a másik kettő

egy általános bevezető után sorra veszi az egyes költők munkásságát.

Likova műve emiatt használható kézikönyv: minden egyes költő — összesen 18 — minden egyes verseskönyvét figyelembe veszi, részletesen elemzi. Nemesak a pozitív, hanem a korabeli negatív kritikákat is felvonultatja. Ennél fogva a kor irodalmi életének, harcainak árnyalt képét kapjuk.

A bolgár irodalomtudományban a XX. századi modern, avantgard áramlatokat a szimbolizmus névvel illetik, s e szónak meglehetősen pejoratív jelentése van. Likova is ez alá az egy kalap alá veszi az össze új stílusirányt, s azt igyekszik bizonyítani, hogyan küzdötték le a bolgár irodalom legjobbjai ezt a dekadens valamit. Persze ehhez komoly nehézségeket kell leküzdenie, tények hosszú sorát, tekintve, hogy például az a líra, amit ő Szeptemberi költészet címszó alatt tárgyal, „klasszikusan” expresszionista volt. A szerzőnő kénytelen a jól ismert magyarázathoz folyamodni: a „szimbolizmus” ellenére születtek a nagy művek. Mivel *Szeptember* című poemájáról pl. azt írja: „Függetlenül expresszionista hevületétől a poéma hatalmas költői tehetőség alkotása”. (105) Milevről általában megállapítja, hogy „társadalmi, politikai nézeteiben előbbre tartott, mint az esztétikáiban”. (95)

Likova — helyesen — csak a 30-as évektől kezdve beszél szocialista realizmusról a bolgár lírában. Ennélfogva nála is, mint az ő álláspontjára helyezkedő számos szovjet és bolgár irodalomtörténésznel a szocialista irodalom történetében űr tátong: a „szimbolizmus” 1923-ra hajótörést szenved, az új irányzat, a szocialista realizmus csak 10 évvel később győzedelmeskedik. Hogy közben mi történt, nem derül ki. Ezt az álláspontot elfogadva, valóban csak a „húszas évek költészetéről” beszélhetünk.

Mindezek ellenére Likova „rehabilitált” — ha ilyen felemás, kimagyarázkodó módon is — egy-két tekintélyes lírikust, és gazdag folyóiratanyaga jó szolgálatot tehet minden kutatónak.

BOJTÁR ENDRE

Ефрем Каранфилов: Литературно-критически статьи. София, 1954, Наука и изкуство, 403.

Tíz-tizenkét esztendő terméséből válogatta össze Ефрем Каранфилов bolgár irodalomtörténész és kritikus legjobb írásait ebben a kötetben. Az első még 1953-ban, a dogmatikus művészetszemlélet „fénykorában” íródott, az utolsó 1964-ben.

Joggal hihetnők hát, hogy az egyes írások között igen nagy elvi-esztétikai különbségek vannak, s a kötet mint egész nagyszerűen illusztrálhatná azt az egész folyamatot, mely 1953 óta az irodalomtudományban s általában a művészetszemléletben végbement.

Karanfilov tanulmánykötetének azonban éppen abban van egyik sajátossága, hogy nincsenek benne kiáltó ellentétek, s így nehéz lenne valamilyen, egyértelműen pozitív fejlődésvonalat kitapintani. S ennek két oka van. Az egyik, hogy Karanfilov az ötvenes évek elejéről vagy derekáról származó tanulmányaiban sem képviselte azt a merev, dogmatikus nézetet, hogy az irodalomnak csak a napi események illusztrálása, a közvetlen politikai nevelés a feladata; a másik pedig — s talán ez a fontosabb —, hogy a szerző immár több mint egy évtizede egyetlen nagy, jelentős problémával foglalkozik írásaiban: a hősiesség, a bátorság, az emberiség kérdéseivel. S ehhez különleges érzékenysége volt már a régebbi tanulmányaiban is; meg tudja látni a sokoldalú, látszólag ellentmondásos jellemekben a pozitív emberi tartást; „érzi” a szerző szándékát, még ha burkolt, szenvtelen stílus mögé rejtőzik is, s nem utolsósorban: igen jól tud elemezni, meg tudja találni azokat a momentumokat egy-egy mű szövegében, melyek az egységes mondanivaló, a struktúra alkotói.

Ha mégis fejlődésvonalat keresünk, úgy inkább a szerkezet, az igényesség területén kell kutatnunk, s kiderül, hogy Karanfilov az őt közvetlenül érdeklő nagy problémák körén belül egyre több lényeges részletet, esztétikailag fontos összetevőt képes felfedezni.

A tanulmánykötet három önálló részre oszlik: a szerző az első részben főleg a klasszikus bolgár irodalom alkotásaival foglalkozik; a második részben a felszabadulás utáni s részben azt megelőző szocialista irodalom kérdéseivel; a harmadikban pedig világirodalmi témákkal, többek között Cervantes nagy regényével és a második világháborúban elesett, nyugaton ma is rendkívül népszerű író, Saint-Exupéry életművével.

A bolgár klasszikusokkal foglalkozó részből, ahol Karanfilov még az olyan sokat tárgyalt szerzőkről, mint Elin Pelin, Jordan Jovkov vagy Anton Sztrsimirov is sok érdekeset tud mondani, ezúttal csak egy tanulmányt emelünk ki: azt, amelyik Zahari Sztobjanov munkásságával foglalkozik.

Zahari Sztobjanov a klasszikus bolgár irodalom egyik legnagyobb, bár sokáig vitatott alakja volt, aki pásztorfiúból küzdötte fel magát s vált az 1878-as felszabadulást követő időkben íróvá. Híres

munkája, a *Feljegyzések a bolgár felkelésről*, mely tulajdonképpen nem is regény, csupán a felkelés szenvedélyes, sodró lendületű krónikája, annakidején sok vitát váltott ki, s még az utóbbi évtizedekben is ellentétes nézetek ütközőpontjául szolgált. Karanfilov a tudós és esztéta eszközeivel siet e mű védelmére, és igényes, meggyőző módon azt bizonyítja be, hogy a *Feljegyzések* ... valóban nem csak krónika; szerzőjének sikerült a hősiesség belső és külső mozgatóerőit dialektikus egységben feltárnia, s úgy alkotott bonyolult, összetett jellemeket, hogy az osztálykötöttségektől függően eszelekvésük irányát, lényegét is pontosan megrajzolja.

A világirodalom néhány remekműve ugyancsak arra ad lehetőséget a szerzőnek, hogy a hősiesség és humanizmus irodalmi megnyilvánulásait sokoldalú elemzésnek vesse alá. Nagyon jónak, tartalmasnak találjuk mindazt, amit Karanfilov itt elmond, de különösen a *Don Quijotéről*, valamint Andersen A csúnya kis kacska c. meséjéről írott tanulmányokat szeretnénk kiemelni.

Azt hihetnénk, a *Don Quijotéről* ma már nem lehet újat, eredetit írni, olyan bőséges anyagot halmozott fel évszázadok során a szakirodalom, de itt is bebizonyosodik, hogy nincs a világirodalomnak olyan alkotása, amit ne lehetne az egyes korokban új szemmel látni, más módon megközelíteni. Karanfilov a *Don Quijote* kettős síkja közül a tragikusát emeli ki, azt tartja fontosabbnak, a mű „rejtett lényegének”. Igaz, a Búsképű lovagnak nincs érzéke a realitás iránt, s ezért nemcsak kortársai előtt vált nevetségessé, de minden hőbortja ellenére mégis ő az emberiség, a becsület, a tiszta erkölcs hordozója; ő a hívő és a lelkes a szkeptikus, kétszínű hercegekkel és uralkodókkal szemben, a dogmatikus papokkal és a túlságosan is praktikus, álmokat, eszményeket egyáltalán nem kergető kereskedőkkel, kocsmárosokkal szemben, s nem kétséges, hogy Cervantes éppen ezért áll érzelmileg Don Quijote mellett.

Az Andersen-meséről szóló tanulmány szintén arra keres feleletet, hogy a lehetséges emberi megnyilatkozások közül mi a legemberibb s mi az, ami egy irodalmi művet igazán nagygyá, maradandóvá tesz?

Az első kérdésre — következik Karanfilov egész gondolatmenetéből — maga a mese felel; a másodikra pedig Karanfilov fogalmazza meg a választ: a poézis, a belső élményből fakadó, művészi módon megszerkesztett mondanivaló elengedhetetlen feltétele a maradandóságnak.

Karanfilov tanulmánykötetének harmadik része, ahol jellegzetesen mai problé-

mákkal foglalkozik, talán a legérdekesebb s egyben legvitathatóbb, mert bizonyos kettősség jellemzi. Emeljük ki példának a *Korszerűség a magánéleti lírában* c. tanulmányát, mely igen jól mutatja a kettősséget. Karanfilov itt a közeleti és magánlíra összetartozásáról, egy tőről fakadásáról beszél elsősorban, s egyformán elítéli azokat is, akik a mai valóságtól elszakadva csak „örök” témákat keresnek, s azokat is, akiknél csupán a „dekoráció” korszerű. Érzéseikben, gondolataikban viszont még Werther színvonalán állnak, vagy a rosszul értelmezett korszerűség alapján csak eredetieskedő versformákkal, lényeges gondolati vagy érzelmi tartalom nélkül próbálnak lépést tartani a fejlődéssel.

A valódi korszerűség, a szocialista realizmus vezérelve nem ebben rejlik. A korszerűség lényege: a megváltozott, még talár ellentmondásoktól terhes, de máris a kommunista holnapot ígérő szocialista társadalom új, megváltozott emberének, tetteinek, gondolatainak, vágyainak ábrázolása, nem pedig a külső világ egyszerű másolása. „Az a vers, melyben egy új világ felé való repülésről van szó, de ahol a rakéta dübörgése elnyomja az emberi szív dobogását, nem lesz igazán korszerű” — vallja ezzel kapcsolatban, és a mai bolgár költészet elemzése során olyan szerzőket tart valóban moderneknek, akik — mint E. Bagrijana, N. Furnadzsjev, vagy D. Metodiev — ma is saját érzéseikről dalolnak, de nem általános, történeti koroktól független érzésekről, hanem a mai ember feladosságáról, hősiességéről, férfias életváltásáról.

Végső fokon tehát a korszerűség majdnem azonos a hősiességgel, mely éppenúgy központi kérdése az irodalomnak, mint a romantika idején, de azzal a lényeges különbséggel, hogy ma nem a rendkívüli csik a hangstíly, hanem a mindennapok egyszerű, helytállásban megnyilvánuló hősiességére. Természetesen Karanfilov nem a dogmatizmus idején elburjánzott „színtelen, szagtalan” hősök szériagyártására gondol. Az olyanfajta hős helyett, „aki nem álmodozik, nem búsul, nem ingadozik, sőt nem is érez, csupán a nehézségeket képes legyőzni”, ő összetettebb, lélektanilag hitelesen megrajzolt hősré gondol, aki akár saját magával is viaskodva jut el egy erkölcsileg nemesebb, humánusabb élet- és világszemléletig.

Karanfilovnak a korszerűséggel kapcsolatos fejtegetése meggyőző, s abban minden további nélkül egyet is értünk vele, hogy a szocialista realizmus legfőbb ismérve, illetve követelménye a tartalmi korszerűség, az együtthaladás a fejlődő szocialista társadalommal. De hozzá kell tennünk.

hogy e tartalmi korszerűség a formát is szükségszerűen átalakítja, megváltoztatja, így a formabontás, a „modernség” nem jelent feltétlenül felelőtlen játékot. Ezt mutatja mind a klasszikus irodalom, mind a szocialista realizmus gyakorlata, ezért mi nem zárkozunk el sem az idegesebb, váltakozó ritmusoktól, sem a bonyolultabb, áttételesebb kifejezési formáktól, mint ez Karanfilovnál itt-ott tapasztalható.

A kötetben kitapintható koncepció, hogy az irodalom minden korban nevelő szerepet vállalt, s éppen az emberben rejlő pozitív értékek: a hősiesség és humanizmus feltárásával igen nagy szolgálatot tett és tesz ma is az emberiségnek, alapjában véve igaz, de úgy érezzük, az irodalom ezt a funkciót nem csupán egyértelműen pozitív alkotásokkal tudja betölteni. Kafka, Joyce vagy Sartre problematikusabb, ellentmondásoktól terhes életműve — amiről igen kevés szó esik a kötetben — arról tanúskodik, hogy a világirodalom mint egész, bonyolultabb, összetettebb képet mutat, s az emberiség neveléséhez, önmaga lényegi erőinek mind teljesebb megismeréséhez a maguk eszményeit pontosan megfogalmazni nem tudó, néha szkeptikus, néha csüggedt hangú művek is hozzájárulhatnak.

SIPOS ISTVÁN

Slovník českých spisovatelů. (A cseh írók szótára.) A ČJAV Cseh Irodalmi Intézetének munkája. Szerk.: Rudolf Havel és Jiří Opelík. Praha, 1964. Československý spisovatel. 625.

A lengyel (*Słownik współczesnych pisarzy polskich I—III.*) és a magyar irodalmi lexikonokkal egy időben jelent meg a cseheké is. Szolgáljon vigaszul a magyar munka sokat támadott szerkesztőinek, hogy cseh kollégáikat éppoly heves tűzzel árasztották el a kritikusok, mint őket. Úgy látszik, ezt a „műfajt” nem lehet jól művelni. A cseh író-szótár támadása annál is meglepőbb, mivel a szerkesztők az előszóban világosan megmondják, hogy csupán az égető szükség készítette őket arra, hogy a többkötetes, teljesnek tervezett lexikon előtt kibocsássák ezt a művet, mintegy ideiglenes jelleggel. Ezért csak az így eleve adott lehetőségeken belül érheti vád a könyvet. Ez a sürgősség irányt szabott a kötet tartalmának is. A szerkesztők a huszadik század íróinak minél teljesebb névsorát szorgalmazták, s így a régi cseh és a nemzeti ébredés korának

irodalmából csak a legjelentősebb alkotók kaptak helyet a szótárban. Az egyes szócikkek hármastagozódásúak. Az első rész tartalmazza az író életrajzi adatait s munkásságának tömör elemzését. Ezt követi műveinek bibliográfiája, majd végül a róla szóló irodalom rövid jegyzéke.

A lexikon címszavainak lényegi, értékelő része meglehetősen heterogén. Ezt megint csak a munka sürgőssége okozza. Ugyanis az akadémiai Cseh Irodalmi Intézet szinte minden munkatársa részt vett a kötet megírásában, s nem volt arra idő, hogy egységesítsék a szempontokat, illetve az egyes írók értékelését. A szótár ilyenformán kritikával kezelendő.

A kötetben nemcsak a kifejezetten szépírók, hanem kritikusok és bohémista irodalomtudósok is szerepeltek.

Az egyes alkotók fényképei, illetve arcképei egészítik ki az anyagát 1963. december 31-én záró, rendkívül hasznos és szép kiállítású könyvet.

BOJTÁR ENDRE

Fanny Liviu Rebreanu: Cu soful meu (Férjemmel). București, 1963. E. pentru literatură, 242.

Liviu Rebreanu a huszadik századi román próza egyik legkiemelkedőbb képviselője. A róla eddig megjelent publikációk közül megkülönböztető jelentőségű életművének a könyve.

Fanny Liviu Rebreanu könyvének alcíme: Gondolatok — Képek — Események. Az alcím a feldolgozás módszerére utal, hiszen a kötetben az események hű regisztrálása mellett a színes, lírai betéteket és a mély, gondolati elemeket egyaránt megtaláljuk.

A könyv első négy fejezete megismerkedésük történetét mondja el; bemutatja Liviu Rebreanu szülőfaluját, családját, gyermekéveit, különös tekintettel tanulmányaira. Megismerkedünk a Szolnok-Doboka megyei elhagyatott kis faluval, Tirlisiuá-val, ahol 1885. november 27-én Rebreanu született. Apjának, Vasile Rebreanunak iskolájában tanulta meg a betűvetést. Középiskolai tanulmányait a nasszói román, a besztarcei német gimnáziumban és a soproni magyar katonaiskolában végezte. A Magyarországon eltöltött évek nyelvi szempontból rendkívül értékesek. Első irodalmi kísérleteit — vázlatokat, rövid jeleneteket, novellákat — felváltva írja románul és magyarul, sőt németül is.

A katonai pálya nem elégítette ki és hamarosan otthagyta. Fanny Reboreanuval 1907-ben ismerkedett meg.

1909-től 1911-ig az Ordinea című lap szerkesztőségében dolgozott, írásai a Convorbiri critice, a Falangă, a Viața românească, a Ramuri és más folyóiratok hasábjain jelentek meg. 1910-ben Mihail Sorbulla közösen kiadták az első román színházi folyóiratot Scenă címmel.

Az 1911–12-es színházi évadban Emil Gîrleanu meghívására Reboreanu a Craiovai Nemzeti Színház dramaturgja lesz. Mikor azonban feleségét visszahelyezik a Bukaresti Nemzeti Színházhoz, ő is örömmel követi, mert Bukarestben érzi magát igazán otthon.

1912-ben jelenik meg az első novelláskötete *Frământări* (Gyötördések) címmel. A kötet Erdélyben jelent meg. Ezt követte négy év elteltével a *Golăni* (Ágrólszakadatok) című kötete.

A *viziontagságos évek* (1916–18) című fejezetben magyarázatot kapunk arra, hogyan jutott el Liviu Reboreanu a *Ion* megírásáig, amely a román kritikai realizmus kiemelkedő műve. Egy további fejezet fényt derít arra: mi ihlette az írókat a *Pădurea Spinuzașilor* (Akasztottak erdeje) megírására. Fivérét, Emil Reboreanut az I. világháborúban szökési kísérlet miatt felakasztották. Erről az író egy gyermekkori barátjától szerez tudomást, aki megszökött az osztrák-magyar hadseregből.

A kötet az írók magánéletében is bemutatja, legértékesebb fejezetei azonban mégis azok, amelyek Reboreanuval, a közéleti férfival, az íróval foglalkoznak.

Reboreanu egyik legsikerültebb alkotása *Răscoală* (Lázadás) című regénye. Az 1929–1933-as évek társadalmi meggrázkódtatásai elevenítik fel az íróban az 1907-es paraszt felkelés eseményeit, ennek hatására ír regényt a parasztságról, melynek középpontjában a földkérdés áll.

CSONGRÁDY BÉLA

Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Библиография (1945–1960). Сост.: Н. П. Банникова, А. М. Гуткина, В. А. Либман, В. П. Пироговская. Научная ред.: Н. П. Банникова, А. Н. Николокин. Библиограф. ред. Ю. Д. Рыскин. Москва, 1962. ФБОН АН СССР. ч. I–III.

Az utóbbi tíz év szovjet irodalomtudományában az egyes írók életművének, az egyes nemzeti irodalmak történeti fejlő-

désének és az egész világirodalmi folyamat törvényszerűségeinek kutatásában egyre nagyobb figyelmet fordítottak az irodalmi kapcsolatokra és kölcsönhatásokra. Ennek az öröndetes folyamatnak a legkiemelkedőbb állomása a Szovjet Tudományos Akadémia Gorkij Világirodalmi Intézetében rendezett vita volt (1960 kora tavaszán), amely elméleti síkon foglalkozott az összehasonlító irodalomtudomány kérdéseivel. A vita folyamán merült fel az eddigi elvégzett munka számbavételének igénye, az eddigi kutatások bibliográfiai összegezése. Így készült el 1962 végére ez a háromkötetes mű a Gorkij Intézet könyvtárának bibliográfiai osztályán az intézet tudományos munkatársainak hatékony közreműködésével.

A vállalkozás résztvevőinek nehéz feladattal kellett megbirkóznia, mert a szovjet irodalomtudományban az átfogó témabibliográfiák összeállításának problematikája mindeddig kidolgozatlan volt. A kész mű alapján joggal állapíthatjuk meg, hogy ennek az impozáns műnek a munkatársai sikerrel oldottak meg oly nehéz feladatokat, mint pl. a téma határainak megállapítása, az anyag kiválogatásának és elrendezésének elvei és gyakorlati megvalósításuk stb.

Az irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások témakörét helyesen kitágították, az írók és az irodalmak alkotó egymásrahatásának tematikájához hozzákapcsolták a nemzetközi irodalmi és írótalálkozók, valamint az irodalomtudomány nemzetközi kapcsolatainak (valamely irodalomtudományi jelenség vagy mű értékelése, ill. tanulmányozása egy másik ország tudományában) tárgykörébe vágó anyagot is. Dicsérendő az az eljárásuk is, hogy a műfordítás kérdéseit (a tisztán nyelvészeti szempontúak kivételével) az irodalmi kapcsolatok szerves részének tekintették. Egyetérthetünk azzal is, hogy kirekesztették az összehasonlító folklór körébe tartozó témákat (az irodalom-folklór kapcsolatok kivételével), valamint a színház- és filmművészeti kapcsolatokat (a drámatörténetiek kivételével), amelyek valóban önálló kutatási témáknak tekinthetők.

Az anyag kiválogatásánál a szerkesztők lemondtak arról, hogy válogatott ajánló bibliográfiát állítsanak össze; inkább teljességre törekedtek, józanul válogatva a hírlapi cikkek és az ismeretterjesztő kiadványok közül. A három kötet 8037 sorszámmal ellátott tételt ölel fel. (Ez azonban nem jelenti azt, hogy 1945–1960 között több mint nyolcezer tanulmány jelent meg a témakörben, mert a tételek nagyobbik része — mind a két érintkező irodalomnál — legtöbbször kétszer is szerepel.)

Az önálló kiadványokon (monográfiák, tanulmánykötetek, disszertáció-tézisek és egy-másfél ives brossurák) és a folyóirat-tanulmányokon, hírlapi cikkeken, recenziókon kívül felvettek olyan dokumentumokat is (összefoglaló irodalomtörténetek, írói monográfiák, elő-, illetve utószavak, kulturális kapcsolatok at átfogóan tárgyaló művek), amelyekben az irodalmi kapcsolatokat más kérdésekkel együtt tárgyalják, vagy olyan szempont szerint, amellyel speciális tanulmány nem foglalkozik. Mindezt az anyagot sikerült a bibliográfia munkatársainak gondos körültekintéssel, jelentősebb hiányok nélkül összegyűjteniük.

Az anyagot három kötetre bontva adták közre a szerkesztők: az I. kötet (1–344. lapon 3 184 tétel) az általános elméleti kérdéseken és az írók és irodalmárok nemzetközi együttműködését tárgyaló anyagon kívül a szovjet irodalom, a szovjet–oros irodalom, a II. kötet (345–592. lapon 2 018 tétel) a nem orosz nyelvű szovjet irodalmak, a III. kötet (593–958. lapon 2 835 tétel) a külföldi irodalmak anyagát tartalmazza. Az egyes kötetekben szisztematikus rendben követik egymást a történetileg összefüggő irodalomcsoportok, majd ábécérendben az egyes nemzeti irodalmak, ezeken belül pedig az általános művek után az egyes írókra vonatkozó művek (personalia) következnek, az írók nevének alfabetikus rendjében.

A három kötet anyagában igen részletes, jól tagolt (több mint 50 lapos!) tartalomjegyzék segíti az eligazodást. Ez azonban nem pótolja a mutatók hiányát; a névmutató mellett mindenképpen szükség van tárgymutatóra is egy ilyen jellegű bibliográfiánál.

Nagyon nagy kár, hogy ez a vitathatatlan erényekkel bíró, nagyon tanulságos és hasznos kézikönyv gyakorlatilag szinte hozzáférhetetlen. Sokszorosított formában mindössze 350 (!) példány készült belőle! Ez annyit jelent, hogy még a Szovjetunióban is csak az ország legnagyobb könyvtáraiban található meg, külföldre pedig alig jutott belőle. A tudományos publikációk egyre növekvő áradatában, amely már-már szinte lehetetlenné teszi a tájékozódást, igen fontos szerepe van az ilyen speciális, téma-bibliográfiáknak. A Budapesti Konferencia (1962) erre az égető szükségre tapintott rá, amikor ajánlásaiban szorgalmazta az összehasonlító irodalomtudományban a kölcsönös nemzetközi tájékoztatás megjavítását bibliográfiák útján. Szeretnénk remélni, hogy e három kötet gazdag anyaga a következő évek termésével kiegészítve (tudomásunk szerint már folynak ezek a munkálatok) nyomtatásban is napvilágot fog látni, s minél több kül-

földi könyvtárba is eljut, hogy öregbítse a szovjet tudomány nemzetközi tekintélyét, s elősegítse az összehasonlító irodalomtudomány fejlődését.

BOR KÁLMÁN

Світова велич Шевченка. Київ, 1964. Державне Видавництво художньої літератури. Том 1—3. 158б.

Tarasz Sevcsenko születésének százötvenedik évfordulójára, jelent meg ez a kiterjedt anyaggyűjtő munkát igénylő kiadvány: egy és negyed évszázad Sevcsenkóról szóló tanulmányainak, kritikáinak, recenzióinak gyűjteménye.

Az első kötet a Szovjetunió területén élő népek nyelvén az Októberi Forradalom előtt megjelent cikkeket tartalmazza. Első részében a legkorábbi — jórészt még Sevcsenko életéből származó — recenziókat, a költőhöz intézett levelek részleteit olvashatjuk. Soruk az Otyecsesztvennije Zapiszki című orosz folyóiratban, annak 1840. évi 5. számában névtelenül megjelent recenzióval kezdődik, amely a szovjet irodalomtörténetesek feltételezése szerint Belinszkij tollából ered. Még ugyanebből az évből származik további három recenzió, majd ez a rész a hatvanas évek végével zárul. Itt olvassuk, mit írt Sevcsenkóról még életében Dobroljubov, Gercen és Csernisevszkij, megtaláljuk az emigránsok által kiadott forradalmi demokrata folyóirat, a Kolokol idevonatkozó közleményeit és Sevcsenko halálakor kiadott nekrológját, a korabeli legismertebb ukrán kritikusoknak (Hrěbinka, Kvitka-Osznovjanenko, Kosztomarov, Kulis és az Osztrák-Magyar Monarchia területén dolgozó Fegykovics) Sevcsenkóról alkotott véleményét, a Sevcsenko temetésén elhangzott beszédek szövegét is. A második rész a hetvenes-nyolcvanas évek anyagát tartalmazza. Itt a legjelentősebb nevek: az orosz Nyekraszov és az ukrán Franko; itt már (Kosztomarov egy cikkében) Sevcsenko irodalomtörténeti helyének meghatározásával is találkozunk. Az első kötet harmadik részének anyaga: a századforduló. Néhány név a cikkek szerzői közül: Plehanov, Gorkij, Lunacsarszkij, Lév Tolsztoj, Korolenko, Sztaniszlavszkij, Csehov, Franko, s itt az orosz és ukrán tanulmányírókon kívül már a belorusz Zemkevics, a grúz Creteli, az örmény Szpandarian, a tatár Ibrahimov és a lett Unit neve is olvasható.

A második kötet a szovjet korszakba viszi el olvasóját és ugyancsak három részből áll. Az elsőben századunk húszas-harmincas éveinek szovjet Sevcsenko-irodalma szerepel, a másodikban a negy-

venes-ötvenes éveké, a harmadik — egyben legterjedelmesebb — részben pedig az utolsó négy év termése. Persze az első kötet anyagának összegyűjtésekor a szerkesztők a legeldugottabb említéseket is igyekeztek felkutatni, most pedig, minél közelebb jutottak a mához, egyre inkább szelektálniuk kellett a Sevcsenkóról szóló, mérhetetlen tömegű cikkből, tanulmányból.

A harmadik kötet a legszínesebbik: ez azt dokumentálja, hogyan hajolt meg a külföld Sevcsenko nagysága előtt. Ausztriától Japánig, Bulgáriától Libanonig összesen huszonkilenc országnak százötvennél is több írástudója és néhány névtelenül megjelent cikk szerepel ebben a kötetben, melynek szerkesztői ismét a lehető teljességre törekedtek. Néhány érdekes név a hosszú listából: Ivan Vazov, Ljudmil Sztojanov, Ethel-Lilian Voinich, Georg Brandes, Eliza Orzeszkowa, Stefan Żeromski, Mihail Sadoveanu, Eusebiu Camilar, Paul Robeson, Rockwell Kent, Nazim Hikmet, Louis Aragon, Zdeněk Nejedlý, Branislav Nušić. A tizenhárom közleményből álló magyar rovat első szövege Könyves-Tóth Kálmának a Vasárnapi Újság 1888. évi 38. számában megjelent cikke, a cikkírók közt ott találjuk Sevcsenko két magyar fordítóját, Weöres Sándort (Új Hang, 1952. 8. sz.) és Hidas Antal (Irodalmi Újság, 1961. márc. 10.). Már Sevcsenko életében írtak róla bolgárul (Rajko Zsinzifov 1863-ban, fordítás-antológiájának előszavában), lengyelül (Romuald Podberezki, Tygodnik Peterburski 1844. nov. 24.) Leonard Sowiński 1861-ben megjelent Sevcsenko-fordításának előszavával és A. Gorzałczyński 1862-ben megjelent ukrán fordítás-antológiájának bevezető cikkével szerepel a gyűjteményben, valamint csehül Josef Pervolf, Obrazy života 1860. 7. sz., Karel Sabina uo. 1862. 3. sz.

A három vaskos kötet bemutatásánál még így, a közlemények tartalmának ismertetése nélkül is elértük recenzióink terjedelmi határát. Mit mondhatunk mégis nagy általánosságban a gyűjteményben közölt anyagok mondanivalójáról? A legérdekesebb természetesen a régi anyag, bár egy része kimutathatóan nem eredeti megállapításokat tartalmaz, hanem más, egykorú cikkek adaptálása. Minél inkább közeledünk a jelenkorhoz, az eredeti gondolatok száma annál inkább növekszik, színvonaluk azonban ezzel egyidejűleg csökken, s a legutóbbi évek anyagában már sok a sematizmus. Az értékes eredeti gondolatokat, a Sevcsenko-szemléletet gazdagító megállapításokat kihalászni e betűtengerből, a sok szólam közül bizony

hatalmas munka, s elvégzése még azokra az ukrán irodalomtörténészekre vár, akik ezt az óriási anyagot összegyűjtötték, tárgyi jegyzetekkel ellátták és kiadták.

Ez a háromkötetes mű tehát csak nyersanyaga a további kutatásnak. Mint ilyen azonban felbecsülhetetlen értékű. Példaképnek is igen tanulságos. Vajon nekünk nem kellene-e olyan világviszhangot keltett költőink, íróink, mint Petőfi, Madách, Jókai és ma már József Attila is, „világnagyságát” dokumentálnunk? Meggyőződéseim, hogy ennek a nyersanyag-gyűjtő munkának és a következő lépésnek — a feldolgozásnak, a tanulságok levonásának — eredményeképpen ezekről a klasszikusainkról alkotott saját „belföldi” szemléletünk is sok elemmel gazdagodnék, sőt talán még módosulna is.

RADÓ GYÖRGY

Э. Сокол: Жизнь и творчество Яна Райниса. Рига, 1958. Латвийское государственное изд. 323.

Jan Rainis (1865—1929) nemcsak a lett irodalom klasszikusa, aki a lett drámát és főképp a lírát európai szintre emelte, de a nemzetközi szocialista irodalom nagy alakja is. A szovjet *A marxista esztétika alapjai* a forradalmi romantika példaként hozza fel művészetét. Gorkij nagy elismeréssel beszélt munkásságáról, s mindig is eszmetársának tartotta. Rainis életműve számos olyan problémát vet fel, mely nagy jelentőségű a szocialista líra genézisének és kelet-európai válfájának a megértéséhez. Szokol monográfiája, sajnos, nem ad választ ezekre a kérdésekre. Így jellemzi Rainis életművét: „A harc realiztikusan komor költészete, mely munkásságának alapját képezi, az éles politikai szatíra, a harcos publicisztika elemei szervesen összefonódnak a szimbolikával, folklór-motívumokkal és különös, romantikus jövőre-irányultsággal.” Ez a lényegi, pontos meghatározás azonban egyedülálló Szokol könyvében, s elemzésével nem ezt támasztja alá. Ha Rainist egy szóval akarjuk jellemezni, azt mondhatjuk róla: szocialista szimbolista. Meglepően hangzó és furcsa képlet. Szokol 1957-ben adta ki könyvét, s ekkor még a szimbolizmus is egyértelműen elvetendő, dekadens irányzatnak számított a szovjet irodalomtudományban. Ezért a szerző is minduntalan „kimagyarázza” Rainist a szimbolizmus vádjából. Bőséges Zsdanov-idézetre támaszkodva „a szocialista realizmus első fokán” levő költőnek tartja a lett író, aki a forradalmi romantikát legjobb alkotásaiban realizmussal váltotta fel.

Rainis szimbolizmusa azonban valóban nem volt „tisztá”, valóban belejátszott ebbe a gazdag lett és orosz népköltészeti hagyomány, s belejátszott főként a munkásszociális költészet, a proletár líra nyers szilajtsága. Ezeknek az elemeknek az aránya Rainis munkásságában attól függően változik, hogy milyen társadalmi valóság érintette meg, illetve hogy a költő hányatott élete során milyen állomásnál tartott. Mert hányatott élete volt. 1891 és 1895 között a Dianas Lapas-nak, a forradalmi demokratákat egybefogó „Új Irányzat” lapjának volt a szerkesztője. Miután 1897-ben a cári rendőrség börtönnel, száműzéssel szétzúzza az „Új Irányzat” csoportját, az addig csak publicista és műfordító Rainis „hivatásos költő” lesz. Őt magát száműzik, 1897-től 1899-ig Pszkovba, majd 1903-ig Szlobodszkojba. 1903-ban, rigai visszatérésekor adja ki első kötetét: *Távoli visszhangok a két alkonyban* (már a cím is milyen jellemző!). Két évig élhet csak hazájában. Rainis mint szociáldemokrata tevékenyen részt vesz a fejlett lett munkásmozgalom harcaiban, az 1905-ös forradalom előkészítésében, s magában a forradalmi eseményekben is. Ekkori s 1905 utáni költészetében épp ezért a politikai líra, a folklór elemei dominálnak. A forradalom leverése után Rainis emigrációba kényszerül. 15 évig, 1920-ig él Svájcban. Továbbra is élénk kapcsolatban marad a hazai eseményekkel. A forradalmi hullám apátja, másrészt az idegen föld magány-érzete egyre inkább a szimbolista elemeket helyezi előtérbe lírájában. Gyönyörű, szocialista gondolati költészet ez, mely csak a legnagyobbak verseivel mérhető össze a világirodalomban is. A lett szociáldemokraták balszárnya, a későbbi bolsevikok részéről igaztalan támadások érik Rainist. Mégis örömmel üdvözlí az új forradalmat s a nyomában születő Lett Tanácsköztársaságot. Mire a sürgető meghívásra hazatér, már egy más rendszert talál. A Tanácsköztársaság elbukott. Egy pár évig még az önálló államiság örömteli bódulata elkenődzheti a polgári Lettország súlyos ellentmondásait, de aztán rászakad az öregedő költőre a magány. A hivatalos címek és rangok sem felelnek vele, hogy szocialista eszméi nem valósulhatnak meg; a nagyrészt a Szovjetunióban működő baloldal is meglehetősen ridegen bánik vele. Rainis líráját élete végén keserűség jellemzi.

Szokol jól kíséri nyomon Rainis életét. A rigai Rainis-múzeumban levő kiadatlan Rainis-levelezésből igen sokat idéz. Ezenkívül a lett szociáldemokrata mozgalom fejlődését is bőséges dokumentációval alátámasztva mutatja be. A költő műveinek

elevnése azonban nem mondható szerencsének. Szokol még a versek esetében is többnyire csak tartalom-elmondásra szorítkozik; s aztán megállapítja e tartalom és a szocialista mozgalom pillanatnyi viszonyát.

Szokol könyve megjelenése óta már el is avult. Nem avult el azonban Jan Rainis életműve; az erre vonatkozó gazdag tényanyag teszi felhasználhatóvá a későbbiekben is E. Szokol monográfiáját.

BOJTÁR ENDRE

V. B. Тимѳеева: Язык поэта и Время. Москва, 1952. Изд. Ан. Наук СССР, 318.

Majakovszkij nyelvével már a költő életében több tanulmány foglalkozott. Ezek a munkák a költői stílus legfeltűnőbb jegyeire: a közvetlenségre, a népnyelvi fordulatokra, a színporkázó szóújításokra, a kifejezés helyenkénti érdekességére stb. hívták fel a figyelmet. A harmincas évek kutatásai nagyjából ezen az úton haladtak tovább, s a legtöbbször erősen nyelvészeti jellegűek voltak, nem keresték a kifejezőmód és a költői gondolatvilág közötti mélyebb kapcsolatokat. A későbbiekben a szovjet irodalomtudomány fő figyelme az egész költői életmű általános értékelése felé irányult, s a részletkérdéseket — így a versek stilisztikai vizsgálatát is — bizonyos mértékig elhanyagolta.

Tyimofejeva vaskos és rendkívül érdekes kötete újra visszakanyarodik a korábbi évek nyelvi kutatásaihoz. Munkájában azonban felhasználja mindazokat az eredményeket, amelyek V. Percov, A. Metcsenko, Z. Papernij, V. Tyimofejev, N. Kalinyin és mások kutatásaiban hozzájárultak a költő eszmei és ideológiai fejlődésének sokoldalú és differenciált felrajzolásához. Nem formális, ún. nyelvészeti stilisztikát művel. A pályakép ismeretében, annak függvényeként vizsgálja azokat a nyelvi jelenségeket, amelyek Majakovszkij jellegzetes, egyéni stílusát kialakították.

Figyelme két fő kérdésre irányul. Az első *Korszerűség a költő nyelvében* címmel jelöli meg könyve harmadik fejezetében. Azokra az összefüggésekre mutat rá benne, amelyek a költői kifejezőmód és a forradalom utáni beszédnyelv között fennálltak. Részletesen elemzi Majakovszkij nyelvi munkáját, azokat a törekvéseket, amelyek arra irányultak, hogy költészete a forradalmi nép érzésvilágát, gondolkodásmódját, forradalmi világfelfogását kifejezze. Neologizmusait nem elszigetelten, hanem ennek a törekvésnek a következményeként, származékeként jellemzi. Ugyancsak

ezzel az alkotói koncepcióval hozza összefüggésbe a költő műveiben szereplő személynévi jellemzését s azokat az éles társadalmi-esztétikai értéktételeket, amelyek a költemények nyelvi anyagában, megfogalmazásaiban nyernek kifejezést.

A könyv negyedik fejezete: *Majakovszkij költői nyelvének népi alapja* az életmű jellegzetesen orosz vonásait emeli ki — talán a legelsők között. Helyesen mutat rá, hogy a költő egyik fő eszményképe, a népiesség (amelyet, végső eredményeit tekintve, a legőszintébb internacionalizmus éltet), nyelviileg a sajátos, orosz nemzeti vonások kiemelésében nyer költői megvalósulást. Tyimofejeva ebből az elgondolásból kiindulva elemzi Majakovszkij lírájában nagy szerepet játszó népi frazeológiát, annak költői újjáteremtését s a hagyományok fel-felbukkanó nyelvi emlékeit.

A tanulmány első két fejezete Majakovszkij költői mesterségének kialakulásával, nyelvi útkereséseivel foglalkozik.

Tyimofejeva legfőbb érdeme, hogy az általa vizsgált kérdésekben széles összefüggések feltárására törekszik. Azon túl, hogy — mint már említettük — a nyelvi jelenségeket nem kiszakítva, „szakszempontról”, hanem az egész alkotói koncepció függvényeként jellemzi, Majakovszkij stílusának egyedi jellegzetességeit összekapcsolja az egész kor nyelvi és esztétikai jelenségeivel. Fejtegetéseiben részletesen kitér a szimbolisták, futuristák, a proletkultusok, rappisták művészi eszményeire, azok nyelvi és stilisztikai megvalósulásaira. Rámutat a koráramlatok hatására, visszatükröződésére a költő egy-egy alkotásában, de egyúttal rögtön kiemeli a jellegzetesen egyedi, sajátos majakovszkiji vonásokat is.

A széles körű anyagismeret, differenciált látásmód és kitűnő elemzőkészség a Majakovszkij-irodalom fontos forrásművévé avatja Tyimofejeva tanulmányait.

BOTKA FERENC

А. В. Кулинич: Русская советская поэзия. — Очерк истории. Москва, 1963. Учпедгиз 384.

A legutóbbi években — a Moszkvai Egyetem és a Gorkij Világirodalmi Intézet alapvető fontosságú irodalomtörténeti kiadványai mellett — feltűnően nagy számban jelentek meg a legjelentősebb szovjet költők életművét bemutató monográfiák. E kiadványok azonban egyrészt meglehetősen különböző értékűek, másrészt pedig — a műfaj természetéből eredően — csak olyan mértékben foglalkoznak a szovjet

költészet fejlődésének történetével, amennyire ezt az éppen tárgyalt költő munkásságának sok oldalú bemutatása feltétlenül megköveteli. Ezért már-már égetően hiányzott egy olyan könnyen kezelhető kézikönyv, amely a korábbi kutatások eredményeire támaszkodva rövid áttekintést ad a szovjet költészet fejlődésének közel fél évszázados történetéről. Ezt a hiányt igyekszik most pótolni A. V. Kulinyics könyve, *A szovjet—orsz költészet*, amely hiányosságai és néhány vitatható ítélete ellenére is elismerést érdemel, mivel a maga nemében úttörő jellegű munka.

A mű felépítése, a szerző feldolgozási módszere szerencsés és célravezető. Az irodalomtörténetírásban újabban egyre gyakrabban találkozunk ezzel a módszerrel, amelynek lényege az irodalom fejlődési folyamatainak és a legkiemelkedőbb alkotók munkásságának mintegy párhuzamos bemutatása. A műnek körülbelül egyharmadát négy nagy korszakot áttekintő fejezet alkotja: I. A forradalmi évek költészete, II. A harmincas évek költészete, III. Költők a háborúban, IV. A béke és az alkotás költészete. Tartalmukat tekintve a könyv legfontosabb részei ezek az áttekintő fejezetek, amelyek a szerző alapos tárgyismeretéről és jó rendszerező képességéről tanúskodnak, s amelyekben a költészet fejlődési folyamatának elemzése mellett a kisebb jelentőségű (vagy annak tartott) költők vázlatos portréi is helyet kaptak. A legnehezebb, legbonyolultabb feladat a forradalmi évek, egészen pontosan az 1917-től 1932-ig terjedő időszak költészetének összefoglalása volt, amelyet a szerző sikerrel oldott meg. Viszonylag teljes és megbízható tájékoztatást kapunk a húszas években működő különböző irodalmi csoportok tevékenységéről, a kor folyóiratairól, a költészet fejlődését elősegítő 1925-ös párthatározat jelentőségéről, az emigráció költőiről, akik — Balmont és Szeverjanyin egy-két költeményétől eltekintve — általában nem alkotnak maradandót, s nem utolsósorban az irodalomkritika és a költészet kapcsolatairól. A nép egyszerű fiai közül kikerült tehetséges fiatal költőkről a hivatalos kritika alig vett tudomást (Iszakovszkij, Scsipacsov, Szurkov. . .). Gorkij még 1931-ben is — jogosan — azzal vádolta a kritikusokat, hogy nem jól szolgálják az irodalom ügyét, céh- és klikk-érdekek rabjai, nem képesek alkalmazni a dialektikus materializmus tanítását a művészet kérdéseire, bár „Marx, Engels, Plehanov, Lenin idézeteivel dolgoznak, de rendszerint elhomályosítják ezeknek az idézeteknek az értelmét a vigasztalanul szürke szavak özönével”. A harmincas évek és a háborús évek költészetének összefoglaló áttekintése is

sikeresnek mondható. A mai költők bemutatása azonban már meglehetősen elnagyolt s a szerző bizonyos mértékű konzervatívizmusáról is tanúskodik. Meglepő, hogy az egyébként tárgyilagoss Kulinyics milyen mostohán bánik a fiatal tehetségekkel (Jevtusenko, Voznyeszenszkij). Jevtusenko szerelmi lírájáról szólva egyetlen elismerő szava sincs és az „egyhangú” a legenyhébb jelzője. Annyi bizonyos, hogy a rendkívül gazdag és sokszínű kortárs költészet áttekintése nemcsak nehéz, hanem eléggé hálátlan feladat elé is állította a szerzőt, mivel itt még nem támaszkodhatott az irodalomtörténet általánosan elfogadott eredményeire, hanem sokszor meglehetősen ellentmondó értékelésekből kellett kialakítania a maga sajátos, több-kevesebb sikerrel tárgyilagosságra törekvő és általánosító jellegű értéktételeit.

Az első három áttekintő fejezet után a szerző monografikusan dolgozza fel az egyes korszakok kiemelkedő költőinek életművét. Így a forradalmi évek költői közül Majakovszkij, Bednij, Jeszenyin és Bagrickij, a harmincas évek költői közül Aszejev, Tyihonov és Iszakovszkij, végül a háború költői közül Szurkov és Tvardovszkij munkásságáról olvashatunk jól sikerült kis terjedelmű monográfiát. Ezek a monografikus fejezetek azonban egyáltalán nem elszigeteltek, szorosan kapcsolódnak az áttekintő részekhez, mintegy kiegészítik azokat. Kulinyics ismeretanyagban nemigen ad újat, de egyes ítéleteivel és a monografikus fejezetekben szereplő költők kiválasztásával is azt igazolja, hogy néhány jelentős szovjet költő korábbi hibás értékelésével immár véglegesen szakított a szovjet irodalomtudomány. Itt Jeszenyinre, Bagrickijra és Aszejevre gondolunk, akikkel elég mostohán bántak a régebbi irodalomtörténeti kézikönyvek. Sajnálatos viszont, hogy olyan kiemelkedő és a maguk korában nagy hatású költők, mint Blok és Brjusov ebben a műben is csak az áttekintő fejezetben kaptak helyet.

BENKŐ ÁKOS

Edmund Cieślak: Walki społeczno-polityczne w Gdańsku w drugiej połowie 17 wieku.
Interwencja Jana III Sobieskiego. Gdańsk, 1962. Gd. Tow. Naukowe, 309.

A szerző a XVII. század második felében új formákat öltő heves osztályharc alakulását elemzi oly módon, hogy társadalomtörténeti vizsgálódásaival alapot nyújt művelődéstörténeti következtetések levonására is. Előljáróban bírálja a tárgyra

vonatkozó szakirodalmat, majd hat fejezetre bontva részletezi a város vezető testületeinek (Rada, Ława, Trzeci Ordinek i Cechy) fokozódó belharcát, elsősorban a lázadó céhek, az ún. harmadik rend és a városi tanács elkeseredett küzdelmét. Középpontba állítja a legkritikusabb időszakot (1674—1678), Sobieski János király néhány hónapos danekai időzését és beavatkozását. E. Cieślaknak a belső ellentmondások gyökereinek megvilágítására irányuló elvi célkitűzése, feldolgozási módszere, egész munkája szinte teljes egészében elmélyült levéltári kutatásain és innen merített új eredményein alapul, s a vonatkozó részleges szakirodalom kritikai összegezésével párosul.

A politikai publicisztika körébe vág az a hatalmas latin, német és lengyel nyelvű levelezés-anyag, amely a szerző forrásanyagának túlnyomó részét alkotja. Ezek a danekai állami levéltárban található vaskos városi leveleskönyvek és Missivagyűjtemények, mint pl. Adrian Stoddert tanácsos levelezése (*Oryginalne listy adresowane do Adriana Stodderta, koncepcy jego własnych pism etc.* 1670—1695) vagy a lengyel királyokkal való levelezés-kötetek (*Korespondencja królów polskich z Gdańskiem z lat 1525—1793* és egyéb városi levelezések (*Dokumenty i korespondencja miasta Gdańska*) többnyire kiadatlan másolatban és eredeti kéziratban, kiaknázatlanul várták a kutatókat. Művelődéstörténeti szempontból is jelentős és sokrétű forrásanyag ez; külön is megemlíthető Sobieski gazdag levelezése (vö. Załuski A. Ch. *Epistolae historico-familia-rum*. T. I, pars 2. Acta Joannis Tertii, Braunsbergae 1710).

E. Cieślak könyve sok tanulságot nyújt számunkra is. Egy kérdésre szeretnénk utalni. A Dancka városával kiépült évszázados kapcsolatok korábbi részleges számbavételekor alig vették figyelembe azokat a fontos társadalmi és ideológiai tényezőket, melyek ennek a fejlett polgári központnak a belső életét jellemezték. Feldolgozásra és értékelésre várnak a magyar—danckai kapcsolatok fontos régi fejezetei. Gdańsk városát, a régies-magyaros hangzású Dancka néven, egykor sokat emlegették nálunk; s nemcsak kereskedelmi és gazdasági szempontból elfoglalt kulcspozíciója révén, hanem diplomáciai és művelődéstörténeti szerepének következtében is. A városi archívumban politikai tárgyú magyar vonatkozású iratok a XV. századtól, magyarországi protestánsokkal kapcsolatos dokumentumok a XVI. századtól fordulnak elő. Nagymúltú gimnáziumát már a XVI. század végétől látogatták, s a

XVII. század derekán keresték föl nagyobb számban (észak)magyarországi diákok, akik belekerültek az erőteljesen kibontakozó polgári-világi kultúra szellemi vérkeringésébe. A reneszánsz kor vége felé egy ifjú magyar iskolamester, Sepsi Csombor Márton, örököltette meg Dancka városát Diáriumában; a barokk korban Rákóczi udvari nemese, Szathmári Király Ádám hagyott róla irodalmi emléket. De szólt róla Mikes Kelemen Leveleskönyvében és maga a fejedelem is *Vallomásaiban* és levelezésében. Az ő idejében épült ki igazán az udvari posta útvonala a fejedelmi kancellária és Dancka között. (Érdeemes megjegyezni, hogy a XVIII. század második évtizedéből, kb. Beniczky Gáspár hazatérésének táján, 1718 és 1720 körül Gdańskban tartják nyilván lengyel földön az első tudományos folyóiratot, s az első irodalmi társaságot.)

Irodalomtörténeti szempontból is érdemes volna hozzáfogni a magyar–dancikai kapcsolattörténeti fejezet megírásának előkészítéséhez, a kéziratok forrásanyag kiadásához.

HOPP LAJOS

Michał Głowiński: Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka. (Tuwim poetikája és a lengyel irodalmi hagyomány) Warszawa, 1962. PIW. 273.

Głowiński disszertációja kevesebbet ad, mint amit a címe jelez. A „poetika” a modern irodalomban általában tágabb jelentésű, mint az alkotásról vallott nézetek összessége, képzeletünkben inkább a „világkép” fogalom társul hozzá. De a szerző mégis csak nem is a szűken vett verseslési elvek egészét vizsgálja hanem kiemeli egy kérdést, a lírai hős és a lírai szituáció viszonyát, s ennek fejlődését követi nyomon Tuwim munkásságában.

A bevezető fejezetben Głowiński hangsúlyozza, hogy hagyományon nem hatást ért, s nem a lengyel irodalomtudományban oly divatos műfajt, a természetlen és hamis eredményekre vezető hatáskutatást kívánja még egy újabb könyvvel gyarapítani.

A lírai alany és a lírai szituáció „egységét” a lengyel lírában a múlt század nagy romantikusai valósították meg. Mickiewicz, Slowacki szemében a világ a lírai én számára objektív valóság volt, s a vers ennek a viszonynak a kifejeződése. A romantikus-epigonok, majd a századvég pozitivistá iskoláján keresztül a modernizmus, a *Młoda Polska* első világháború előtti költészetében ez a viszony úgy változik meg,

hogy a külvilág csak a diszlet szerepét tölti be a lírai hős lelkiállapotának, érzelmeinek leírásában. A valóságos kapcsolat a lírai hős és az objektív realitás között megszakadt. Ezt a kapcsolatot a húszas évek avantgard áramlatai, a lengyel expresszionizmus és a futurizmus teremti újjá. Itt a külvilág nem mint adott valóság szerepel, hanem a lírai alany teremti, rendszerezi újjá, új meg új kapcsolataira fordítva ezáltal a figyelmet, új meg új látásmódot szuggerálva. Természetesen ezzel együtt a jelenségek újra visszakapják a modernizmusban elvesztett értéküket, a költő nem mint a világ felett álló próféta fog szerepelni, hanem mint a valóságban benne élő organizátor. A lírai hős és a lírai szituáció egysége újra megvalósul. (Persze, hogy ez a kérdés még a szűken vett poétika szempontjából is kevés, mutatja, hogy ennek alapján Głowiński egyenlőségjelet tesz az összes avantgard áramlat közé 97.) Tuwim és általában a szakmandriták felemás helyzetét a lengyel irodalmi fejlődésben már a korabeli kritika is felismerte. Az avantgard újítók számára ők konzervatívok voltak, a passziszták merész kísérletezőket láttak bennük. Głowiński sorra véve a Tuwimot ért hatásokat (Młoda Polska, romantizmus, Norwid, klasszicizmus), hasonló eredményre jut. Tuwim jelentőségét abban látja, hogy négy első verseskötetével (a negyedik 1923-ban jelent meg) megtisztította a terepet a modernizmustól, utat tört — és nem proklamációkban, mint az avantgardisták legtöbbje — a XX. századi költészet számára. Ezekben a ma már többnyire olvashatatlan versekben még fellelhetjük a Młoda Polska kellék-tárát, de már ott van a futurizmus, expresszionizmus néhány eredménye is. Tuwim érett műveiben teljesen leküzdte a háború utáni „levegőben” levő modernizmust, s a nagy romantikus hagyományra támaszkodik.

Głowiński tehát — s ez a könyv legfőbb hibája — nem foglal határozottan állást Tuwim irodalomtörténeti helyét illetően. A lengyel irodalomtudomány a huszadik század irodalmának vizsgálatát — de legalábbis az első világháború utánit — nem az irodalomtörténet, hanem a kritika feladatának tartja. A távlat hiányával indokolt álláspontra helyezkedik Głowiński is, s a végkövetkeztetés ennyi: majd meglátjuk. Még egy rossz hagyományt folytat a szerző: tudományos zsargonban ír, s ennek nemcsak az a következménye, hogy műve nehezen olvasható. Értékéből is sokat levon, mivel az érthetetlen stílus a legtöbb esetben áltudományos mélységet takar.

BOJTÁR ENDRE

Zygmunt Lichniak: Szkic do portretu Jana Dobraczyńskiego. (Arcképvázlat Jan Dobraczyńskiéről). Warszawa, 1962. Instytut Wydawniczy Pax.

Jan Dobraczyński az élő lengyel irodalom egyik legtöbbet vitatott alakja. Egyik legszigorúbb kritikusa, Ksawery Pruszyński már 1947-ben elismeri, hogy „Andrzejewski mellett — minden bizonnyal Dobraczyński építi fel legjobban regényeit”. Zygmunt Lichniak részletesen próbálja megrajzolni az író munkásságának negyedévszázadát — de nem túl lelültemelkedni a maga katolikus nézőpontjára.

Könyvének értéke éppen tárgyyszerűségében rejlik, s ha ez nem is válósul meg következetesen a könyvben, a tanulmány értékes oldalait azok a részek adják, ahol a szerző uralkodni tud az érzelmein, szenvedélyein s a száraz tényközlésre szorítkozik. A dolgozat első fejezetében megpróbálja felvázolni Dobraczyński helyét az élő lengyel irodalomban. Imponáló számok vonulnak fel: negyedévszázad alatt 35 könyv, 40–60 ezres példányszámok; a *Skłpiec Boży* százezer példányban fogyott el, a *Listy Nikodema* tizenegy kiadásban elérte a 150 ezer példányt is. A legtöbbet fordított lengyel írók közé tartozik: angol, francia, horvát, magyar, német, olasz, portugál, spanyol, svéd nyelven jelentek meg könyvei.

Lichniak sorra veszi Dobraczyński működésének valamennyi ágát az újságírástól, az irodalomtörténeti-irodalomkritikai tevékenységtől a regényig, novelláig, szólva a vers, a dráma területére tett időszakos kirándulásokról is. Dobraczyński igazi világa mégis a regény. Lichniak két nagy csoportra osztja — s ez elég külsődleges szempont —, történelmi és mai tárgyú regényekre. Ezt részben igazolja keletkezési sorrendjük, hogy ti. a mai tárgyú regényektől (ide számítja Lichniak a háborús témájú, a megszállás idején játszódó műveket is) halad az író útja a történelmi regények felé. Ennek okát a mondanivaló kiterjedésében, elmélyülésében — és az új utak keresésében kell megtalálnunk. Ennek végigkísérése alkotja Lichniak könyvének gerincét; így kiindulópontja s a feladat, melyet maga elé tűzött — helyes. A könyv azonban valóban nem tud több lenni egy „arcképvázlatnál” (szkic do portretu), 220 oldalon keresztül a felszínen marad, nem képes — nem is kísérel meg — az alkotói munka mélyébe tekinteni, s így végül elveszti a fonalat.

Mint említettük, a dolgozat fő feladatát tűzte ki, hogy nyomon kísérje Dobraczyński szemléletének fejlődését a már-már nacionalista és egyfajta kispolgári felszínes-

séget, látszat-vallásosságot kielégítő („bogoojczyzniany”) kezdeti művektől a *Nikodémus levelei* szenvedélyes igazságkeresésig, lényegig ható látásmódjáig. A szerző azonban — felvázolva a kiindulópontot (itt is megmarad azonban a „költői kérdésnél”, 82.) — teljesen elcsúszkál a tengernyi idézet rengetegében. Lichniak könyvének leggyengébb része a kötetet lezáró fejezet: melyben a *Wyczerpać morze* című — akkor legújabb — fantasztikus Dobraczyński-regényt próbálja felmagasztalni. Nincs szándékunkban a *Wyczerpać morze* értékeit tagadni — bár a tanulmányíró módszere néha már erre ösztönöz —, de Lichniak ennek a könyvnek a *Nikodémus leveleivel* szemben aránytalanul sok helyet szentel.

A *Nikodémus levelei* — az egyetlen Dobraczyński-regény, mely megjelent magyarul — egyben az író legjelesebb alkotása is. Ezt maga Lichniak is elismeri (mint megjegyzi, tulajdonképpen a *Nikodémus* indította arra, hogy megírja könyvét), mégis szinte néhány szóval átsiklik fölötté. Akkor válik ez bántóvá, amikor a *Wyczerpać morze* esetében egyáltalán nem takarékoskodik az idővel s a hellyel — belekeveredve a részletekbe, apróságokba, jelentéktelen dolgokba és személyi ellentétekbe, melyek éles ellentmondásban vannak a könyv egyébként objektív hangvételével. Megérténénk ezt, ha a regény kapcsán szeretné a tanulmány szerzője megfejteni Dobraczyński írásainak titkát, itt azonban jóformán nincs is másról szó, mint Stefan Lichniak kritikájának fászsztó és hosszadalmas cáfolatáról.

Igazságtalanok volnánk azonban, ha nem említenénk azt, ami Zygmunt Lichniak könyvében feltétlen értékes és figyelemre méltó. Mindenekelőtt ki kell emelnünk a gondos bibliográfiai munkát, mely hasznos alapul szolgálhat a további irodalomtörténeti kutatásokhoz. (Ez a könyv ugyanis az első kísérlet arra — s ez sokban magyarázza is a munka gyengeségeit —, hogy felmérje a még alkotói erejének teljében levő Dobraczyński munkásságát.) Ez szolgáltatja a könyv jó részét kitevő két nagy fejezet alapját, melyek Dobraczyński mai tárgyú és történelmi regényeivel foglalkoznak.

Mai tárgyú regényeink témája, mint már említettük, javarészt a második világháború, a megszállás ideje vagy a háború utáni helyzet, az újrakezdő nyugatnémet fasizmus és a nyugatnémet ifjúság eszménytelensége. Ügyszólván valamennyi mai témájú regényen — közvetve vagy közvetlenül — ott van a fasizmus pecsétje. Őt azonban nem a fasizmus társadalmi gyökerei érdeklik, nem ezeket akarja feltárni; maga a jelenség is csak ürügy arra, hogy

megkeresse saját világnézetének — vallá-
sosságának — lényegét és igazolását. Így
váltják föl a mai regényeket a történelmi
regények, először a XIX., XV—XVI.
század lengyel történelme, aztán a XII.
században játszódo *Klucz mądrosca*, majd
végül a *Bibliai regények* (Powićsei biblijne),
melyek alapos bibliai és egyéb archeoló-
giai-régészeti tanulmányokra alapulnak.
Köztük legjelentősebb a tetralógia har-
madik kötete: a *Nikodémus levelei*. Megpró-
bálja regénybe fogni a számára legizgatóbb
kort: a kereszténység kialakulását, s egy
400 oldalas regényben igazi íróra valló
erővel, megjelenítőképességgel s kitűnően
felépített cselekménnyel — egy írói bravúr-
ral Nikodémus leveleibe foglalva — raj-
zolja meg Krisztus alakját.

Ezután már nem jöhetett más, csak a
Wyczerpać morze: ez a könyv már a jövő-
ben játszódik.

Eddig Dobraczyński életműve. Munkás-
ságára, regényeire érdemes volna jobban
figyelnünk. Zygmunt Lichniak arckép-
vázlata ezzel a tanulsággal szolgál. A Dob-
raczyński könyveiből sugárzó humaniz-
mus, a mindenben átütő emberszeretete,
egyértelmű antifasizmusa és olvasmányos-
sága a legjelentősebb és legnépszerűbb
lengyel írók közé emelik. Kritikusok és
irodalomtörténészek feladata, hogy foly-
tassák Zygmunt Lichniak munkáját, ala-
posabban és kevésbé elhamarkodottan
elemelve Dobraczyński művészetének ere-
dőt.

PÁLYI ANDRÁS

Bratko Kreft: Portreti ruskih pisaca. (Bibli-
oteka studija, kritike i eseja, 3.) Titog-
rad, 1964, Grafički zavod, 368.

Crna Gorában (Montenegro), Jugoszlávia
egyik kicsiny, de szellemileg igen élénk,
szerb-horvát nyelvű tag-köztársaságában
jelent meg ez a könyv, *Orosz írói arcképek*
címmel. A sorozatot kiadó Sreten Perović
és a Kreft-kötetet sajtó alá rendező Milan
Rakočević és Petar Zobec nyilván azt ter-
vezik, hogy a jugoszláv írók, kritikusok,
irodalombarát olvasók számára könnyen
hozzáférhetővé teszik a modern esztétika
és kritika legfontosabb eredményeit. Erről
az elgondolásról vallanak a sorozat eddig
megjelent s a jövőben tervezett kötetei,
s erről az előtűnik fekvő kötet, a szlovén
Bratko Kreft professzornak kilenc orosz
íróról: Puskinról, Gonszarovról, Turge-
nyevről, Osztrovszkijről, Dosztojevszkij-
ről, Csehovról, Alekszej Tolsztojról és
Solohovról írt portréja.

Bratko Kreft, aki 1965-ben töltötte
be hatvanadik életévét, a szlovén kultúra-

nak, s egész Jugoszlávia irodalmi életének
egyik igen jelentős egyénisége. A bécsi
egyetemen Trubeckoj tanítványa volt,
aztán hosszú évekig a ljubljana Szlovén
Nemzeti Színház dramaturg-rendezője s a
szlovén főváros egyetemén az orosz iroda-
lom professzora. Részt vett 1958-ban a
moszkvai, 1963-ban a szófiai szlavista
kongresszuson, és Sanghajtól Stratfordig
vezető tanulmányútjainak során alaposan
megismerkedett Európa és Ázsia népeinek
irodalmával, elsősorban pedig színházával.
Ehhez még hozzátesszük: Kreft professzor
a forradalmi munkásmozgalomnak is régi
harcosa, akit az olasz fasiszták — Jugoszlá-
via megszállásának éveiben — börtönbe is
vetettek.

A dráma- és novellairó, dramaturg és
kritikus Kreft életművének az irodalom-
történeti kutatás igen lényeges része. Első-
sorban a XIX. és XX. század orosz irodal-
mát kutatja. Puskin vagy Dosztojevszkij
alkotásainak ma ő egyik legjobb, leg-
alaposabb ismerője: tanulmánykötetében
is legértékesebb ez a két értekezés. Pus-
kint is, Dosztojevszkijt is a maga emberi
és írói sokrétűségében, sőt ellentmon-
dásosságában mutatja be: nem hallgatja
el például Puskin magánéletének egyes
problematicus vonásait, de nem tagadja
le azokat a szálakat sem, amelyek Dosz-
tojevszkijt a forradalmi mozgalommal kö-
tik össze.

Emberi életpálya, írói oeuvre, pozití-
vumok és problematikus vonások: mindez
a Gonszarov-, Turgenyev-, Osztrovszkij-
vagy Csehov-tanulmányban is kirajzolódik.
A dramaturg Kreftet érthető módon első-
sorban a színpad világa vonzza: ezért
kerülnek már a Puskin-tanulmányban a
drámák az elemzés előterébe, ezért szól
olyan melegen Osztrovszkijről, az „orosz
színház atyjáról”, avagy Csehov sajátos
hangulatú, lírai-impresszionisztikus színda-
rajbjairól.

Itt is, a Makszim Gorkijról, Alekszej
Tolsztojról és Solohovról írott tanulmá-
nyokban is széles kor- és társadalomtörténe-
ti hátteret találunk. Kreft egyaránt figye-
lemmel kíséri a forradalmi gondolat, a hu-
manista eszmeiség és a sajátosan irodalmi
formavilág változását, alakulását, új és új
módon történő megnyilatkozását. Néha a
bírálat hangja sem hiányzik: szerencsére,
a megbírált jelenségeken ma már jórészt
túlhaladt mind a történelmi, mind az iro-
dalmi fejlődés.

A tanulmánykötet hasznos kiegészítője
a bevezetés, ahol Milan Rakočević Kreft
pályaképét rajzolja meg. Hiányciklus vi-
szont annak közlését, hol és mikor jelentek
meg először a kötetben publikált tanul-
mányok.

ANYAL ENDRE

Milorad Živančević: Ivan Mažuranić. Novi Sad, 1964. Matica srpska, 290.

Ivan Mažuranić (1814–1890) a XIX. századi horvát irodalom legnagyobb költői egyénisége és a kiegyezés utáni korszak egyik legjelentősebb horvát politikusa, így tehát magától értetődő, hogy mind irodalmi, mind politikai munkásságával már sokat foglalkoztak. A jeles költő életművének kutatását a jugoszláv irodalomtörténészek a legújabb korban sem hanyagolták el. Alig hogy a második világháború befejeződött, még 1945-ben látott napvilágot Antun Barac terjedelmes munkája *Mažuranić* cím alatt, s legutóbb Milorad Živančevićnek, a felszabadulás utáni fiatal jugoszláv tudósnevezdek egyik már ismert képviselőjének, figyelemre méltó monográfiája jelent meg róla.

Míg Barac könyvében elsősorban Mažuranić alkotásainak esztétikai elemzésével foglalkozik, Živančević levél- és kézirat-tárakban végzett fáradságos és aprólékos kutatás munkájának eredményeként plasztikus és megbízható képet rajzolt az emberről, a politikusról és nem utolsósorban a költőről és íróról is. Munkájában természetesen az eddig napvilágot látott gazdag irodalmat is felhasználta.

A szerző majdnem száz oldalon *Curriculum vitae* c. alatt a költő emberi és írói fejlődésével foglalkozik és sikerül is neki több eddig nem egészen világos momentumot tisztázni.

Živančević a monográfia nagyobb részében Mažuranić költői és írói hagyatékát tárgyalja és részletesen ismerteti költői, kritikai, fordítói és publicisztikai munkásságát. Több álnéven vagy névtelenül megjelent — többnyire politikai tárgyú — írásnál sikerül a könyv írójának Mažuranić szerző voltát megállapítania. Vázolja a költő kapcsolatait a római klasszikus költészettel, a XVI–XVII. századi dubrovnikai irodalommal, a szerb–horvát népköltészettel, valamint Puskinnal és Mickiewiczessel, majd rátér főműveinek — az *Osman* kirgészítésének és a *Smrt Smail-age Čengića* (Čengić Smail-aga halála) — tárgyalására.

Ismeretes, hogy Ivan Gundulićnak (1588–1638), a dubrovnikai irodalom legnagyobb alakjának fő műve az *Osman* c. eposz, melynek húsz énekéből a 14. és 15. hiányzik. Több kísérlet után Mažuranićnak sikerült a hiányzó két énekét mind tartalmi, mind nyelvi és formai szempontból mesterien pótolni, és azóta a horvát irodalomnak ezt a klasszikus értékű művét mindig költőnk kiegészítésével adják ki.

A *Čengić Smail-aga halála* c. elbeszélő költeményt Živančević behatóan tárgyalja.

Foglalkozik a mű keletkezésének körülményeivel, a történelmi események jelentőségével, a népköltészet hatásával, valamint a költemény hőseivel és főbb motívumaival is. Tekintettel arra, hogy Mažuranić művéről gazdag irodalom áll rendelkezésre, nem róhatjuk fel a szerzőnek, hogy ezen a téren nem sok újat mondott. Talán inkább azt hiányolhatjuk, hogy a határos művészi alkotás esztétikai elemzésének nem szentelt több teret.

Živančević a horvát költő–politikus magyar vonatkozásait sem hanyagolja el, így pl. elég részletesen foglalkozik az 1848-ban megjelent *Hrvati Madjarom* (A horvátok a magyarokhoz) c. röpiratával, s Mažuranić fiumei és szombathelyi magyar tanulmányait is megemlíti. Kissé furcsán hat azonban, hogy Császár Ferencet, a költő fiumei magyar tanárát „magyarón”-nak nevezi. Djuro Deželićre hivatkozva arról is szól, hogy a horvát költő gimnazista korában magyar nyelven is verselt, de példát erre vonatkozólag nem említ, mivel nem is ismerheti Mažuranić 1832-ben röpirat formájában megjelent magyar versét, melynek egy példányát a budapesti Egyetemi Könyvtárban őrzik. (Ezt a költeményt néhány évvel ezelőtt Bor Kálmán találta meg, és rövidesen publikálni fogja). Ivan Mažuranić magyar vonatkozásainak tisztázása (mint pl. kapcsolatai Császár Ferencel és Ürményi Ferencsel, Fiume akkori kormányzójával, akitől a magyarországi ösztöndíjat kapta, valamint a Szombathelyen eltöltött tanév körülményei) még a jövő feladata, és ebből a munkából a magyar kutatóknak is részt kell vállalniuk.

Milorad Živančević olvasmányosan megírt műve lelkiismeretes és alapos munka — a költő születésének 150. évfordulóját a jugoszláv irodalomtudomány ezzel a könyvvel méltóképpen ünnepelte meg.

PÓTH ISTVÁN

Милораг Павловић: Антологија српског песништва (A szerb költészet antológiája XIII–XX. század). Beograd, 1964. Srpska Književna Zadruga kiadása.

Miodrag Pavlović az újabb szerb költészet egyik talán legjobb nevű művelője, nemcsak néha valóban meghökkentő asszociációjú verseivel kelt a szerb irodalomban nagy feltűnést, hanem irodalomtörténeti és esztétikai tanulmányaival is. Legújabbán pedig a szerb költészet egyik antológiáját állította össze, amely páratlan a maga nemében: a középkori szerb egyházi költészet legszebb darabjaitól kezdve, nyolc

évszázad, nézete szerint legsikerültebb verseit foglalta össze egyetlen kötetbe — ki zárólag esztétikai szempontok alapján. Merész vállalkozás és természetesen vitatható, hiszen az antológia szerkesztőjének (egyébként a kötetet bevezető remek kis értekezés szerzőjének) elsősorban saját egyéni ízlésére kellett a válogatásnál támaszkodnia, vitathatatlan azonban, hogy ez a kötet adott elsőnek áttekintést a szerb verselés kezdeteitől mindmáig. Mintegy nyolcvan költő legkiválóbb verseit foglalta egy kötetbe, s a nyolcvan költő sorába volt bátorsága olyanokat is felvenni, akikről még az irodalomtörténet is csaknem teljesen elfeledkezett, de Miodrag Pavlović, a költő és esztétikus, rehabilitálta őket. Így találkozzunk a kötetben Milica Stojadinović Srpkinja, a budai Jovan Pačić verseivel, sőt Svetozar Vujić nevével is, akit eddig egyetlen irodalomtörténet sem említ.

A kötet bevezető tanulmányában Pavlović párhuzamot von az egyes antológiák szerkesztői elvei között s megállapítja, hogy a válogatásnak nem szabad túl doktrinérnek és szigorúan irodalomtörténeti jellegűnek lennie, mert ebben az esetben sok olyan értéket kell mellőzni, amelyek egyébként megérdemlik, hogy az utókor legalább is felfigyeljen rájuk. Viszont a legjobb antológiákból sem lehet törölni az egyéni ízlés mutatóját — még akkor sem, ha a kötetből az egyéni ízlés hiányzik. Minden költői antológia kísérlet egy kicsiny költői kozmosz felállítására, s ha már lehetetlen eszményi antológiát összeállítani, mindenképp jó az, amely új megvilágításba helyezi a verseket és új nézőpontokat kínál. A szerkesztő szemmel láthatólag verseket és nem költőket válogatott, s egyik érdeme éppen az, hogy a szerb költészet kincsesládájából olyan műveket emelt ki a feledésből, amelyeknek már reményük sem volt a feltámadásra.

Az antológia összeállításának feladata többek között olyan gondolatokat ébresztett (az elsősorban angol művelődésen nevelkedett) szerkesztőben: milyen hasznos lenne, ha valaki egy szép napon összeállítaná az irodalmi irányok és stílusok kronológiai elterjedését a Balkán népei, vagy még szélesebb alapon: Kelet-Európa népei között; ez a munka csodálatos különbségeket és jellegzetes rokonságokat tárna fel az egymás mellett élő népek irodalmi fejlődésében és kölcsönös hatásában. Az összehasonlítás a romantika és a nemzeti megújulás körül lenne a legérdekesebb. Kitűnnek például, hogy a „bolgár felvilágosodás” időszaka aránylag később érkezett és a bolgárok Újvidéken és Kragujevácon nyomatták könyveiket, miként a szerb felvilágo-

sodás munkálói jóval előbb Budán és Triesztben. S míg a szerbeknél a realizmus egy győzedelmes, de már megállapodott romantikának üzent hadat, addig a bolgár romantika a költészetben a realista irodalom alapelveinek deklarációja után jelentkezik.

A szerb irodalomtörténetben az utóbbi évek egyik igen érdekes és sok haszonnal járó jelensége a középkori és a klasszicizáló költészet feltárása, ami már eddig is jelentékeny eredményekkel járt. (Legutóbb Mladen Leskovac végzett a budapesti Széchényi könyvtár kéziratárchájában sok eredménnyel biztató munkát.) Miodrag Pavlović ezeknek az eredményeknek a nyomában jár, amidőn kötetében főleg a szerb középkor és a felvilágosodás, a klasszicizáló költészet néhány elkallódott gyöngyszemét helyezi az olvasó elé, a legmodernebb költők verseivel kapcsolatban pedig nem feledkezik meg arról, hogy műveik ősmintaképeire, a legmodernebb irányzatok és a középkori költészet egyes rokonjelenségeire rámutasson. A magyar olvasó is nagy élvezettel szemeztette a kiemelt verseket s nagy örömet okozott neki, amidőn rájött, hogy Jovan Sterija Popović, a szerb drámairodalom megteremtője, milyen nagy költő is volt, s az al-dunai utazásról írt költeménye mennyire Berzsenyi hangját és légkörét árasztja magából. (Természetesen itt nem Berzsenyi-hatásra gondolunk!) „Értékeinket a többi kis nép értékeivel és kronológiájával kell egybevetnünk — jutottak eszünkbe Pavlović szavai —, főleg pedig az egyazon földrajzi területen élő népekével, hogy ezeknek az összehasonlításoknak révén az igazi arányokat és hasonló problémákat megismerjük, amelyek hozzásegítenek bennünket ahhoz, hogy egymást jobban megértsük és értékeljük.”

Miodrag Pavlović antológiája már csupán szövegválogatásával és közlésével is egész sor új szempontot tár olvasója elé, a délszláv népekkel szomszédos olvasó pedig jóleső örömmel látja, hogy ez a munka — amint ezt a kötet bevezetője is tanúsítja —, mennyivel közelebb hozta a költőt és esztétikust is nemcsak saját népeinek múltjához, költői tradíciójához, hanem a közvetlen szomszédok irodalmához, mai gondjaihoz is.

A kötet ízléses kiállításáért, az irodalomtörténeti értékű portrékért és illusztrációkért külön dicséret illeti mind a szerzőt, mind (az immár irodalomtörténetet revealingő) kiadót.

CSUKA ZOLTÁN

Jože Pogačnik: *Čas v besedi* (A kor a szóban). Maribor, 1963. 240.

A fiatal szlovén irodalomtörténész a modern stíuselemző iskola neveltje, azé az irányzaté, amely az irodalmi alkotások értelmezését elsősorban a stílus oldaláról igyekszik megközelíteni. Az eszmei mondanivaló elemzésénél mindent bele lehet magyarázni az írói alkotásba, olyasmit is, ami az írónak egyáltalán nem volt sajátja. Az egyetlen biztos eszköz az ilyen tévedés elkerülésére a részletes stílusvizsgálat. Csak ez mutatja meg valójában, hogy a műben milyen „eszmei testesültek meg”. A stílus a szemmel látható, megtestesült eszme. Ezzel az elméleti alapvetéssel fog hozzá a szerző egyes irodalmi művek és egész korszakok elemzéséhez tanulmánykötetében. Az első tanulmánya az egyik ún. pannóniai legenda, a *Vita Methodii* (az egyház szláv térítő életrajza) kompozíciójával és stílusával foglalkozik, megállapítja, hogy milyen hasonló görög műfajjal tart közelebbi rokonságot, s milyen újdonságot jelent az akkori szláv irodalomban. Egy másik tanulmánya a régebbi szlovén irodalom egy-egy jelentős szövegét ragadja ki, hogy rajtuk mutassa be a stíuselemző korjellemző módszert. Mivel a régi szlovén irodalom emlékekben igen szegény, alkalmas vagy alkalmatlan szövegek között válogatásra nemigen van lehetőség, a szerzőnek azt kell elemeznie, ami fennmaradt. Így a *II. Freisingi Emlék* vizsgálatából kell levezetnie a románkor sajátosságait, a *Sittichi Kézirat* (Stički rukopis) elemzéséből pedig az egész gótikát. Könyvebb a szerző dolga a protestáns korban, mert Trubar és társai tevékenységéről nemcsak fennmaradt szövegekből értesülünk, hanem számos más nem irodalmi forrásból is. Hasonlóképpen a manierizmus vizsgálatához is Johannes a Sancta Cruce (Janez Svetokriški, eredeti nevén Tobias Lionelli) claszos műveltségű szlovén kapucinus prédikátor tartalom és stílus szempontjából is egyaránt érdekes prédikációi szolgálnak alapul. Mindezekben a fejtegetésekben azonban úgy érezzük, hogy a szerző túlságosan is direkt módon, az áttételek mellőzésével kapcsolja össze a stílusjelenségeket a társadalmi adottságokkal. Ez az eljárás minden érdekessége mellett is eléggé problematikus. A kötet többi tanulmánya két kisebb jelentőségű költő, Štefan Modrinjak és Matija Valjavec (a későbbi kiváló filológus) értékelésével, a szlovén felvilágosodás eszmevilágával, Valentin Vodnik költészetének pr. romantikus elemével, Simon Jenko költészetének eszmei tartalmával és a XIX. század szlovén irodalomelméleti vitáival foglalkozik.

H. SZÉP GABRIELLA

Jiří Levý: *Umění překladu*. (A fordítás művészete). Praha, 1963. Československý spisovatel, 283.

Levý könyve elején ismerteti a fordítás-elmélet mai állását. Megállapítja, hogy a szerzők még az ún. szakirodalomban is többnyire vagy csak egyedien „empirikus” megfigyelésekre vagy esszesszerű eszevésre szorítkoznak. A magyar — még így is csekélyszámú — fordítás-irodalom ugyan csak besorolható e két, meglehetősen terméketlen csoportba. A könyv függelékében, mely a legfontosabb kiadványokat ismerteti, épp ezért nem szerepel egyetlen magyar mű sem. Elolvasva Levý könyvét, észre kell vennünk, hogy hiába a még oly színvonalas mennyiség, ha a „gyakorlatot” nem kíséri az elemző elmélet, mely egyrészt segítően nyelvünk formakincsének alaposabb számbavételét, másrészt visszahatva, a műfordítások színvonalának emelkedését. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy önmagából a fordításból születő minőségi változást nem remélhetünk, a lefordított művek számának gyarapodása nem fog javítani a jelenlegi helyzeten. Beszédesen igazolja ezt az a tény, hogy csak azokban az országokban fejlődött a műfordítás mint gyakorlat és elmélet egysége, ahol vagy olyan irodalomtörténeti iskola létezett, mely valamilyen formában a művet autonóm módon szemlélte (orosz formalizmus, lengyel „integrális irodalomtárgyalás”, cseh strukturalizmus), vagy pedig a nyelvtudományban alakítottak ki olyan módszereket, melyeket a modern stilisztika is felhasználhat (ugyancsak a cseh strukturalizmus).

Levý tehát nagy nemzeti hagyományokra támaszkodhatott. De a tudós „személyes hagyománya” is magyarázza e művének színvonalát: vaskos disszertációjában (*A cseh fordításelméletek*) a történeti csomópontokon ragadta meg a cseh műfordítás-irodalom kérdéseit, széles irodalomtörténeti-esztétikai összefüggésekbe ágyazva azokat, s ő a szerzője a *Bevezetés a fordításelméletbe* című egyetemi jegyzetnek is.

A fordítás művészete az alapvető fogalmak meghatározásával kezdődik. A fordítás mint mű: reprodukció, a fordítás mint folyamat: eredeti alkotóművészet, a fordítás mint műfaj: a kettő határán levő eset. Ez a kettős arc szabja meg a két tudományág — nyelv- és irodalomtudomány — jussát a fordításelméletben és kritikában is: a nyelvészek hivatottak elemezni az eredeti és a fordítás nyelvi kapcsolatát, az irodalom tudósai a forma és a tartalom kapcsolatát mind az eredetiben, mind a kapott műben, s a kritikusok feladata lenne annak vizsgálata, hogy a fordítás egyenlő értékű-e az eredetivel.

A fordítói munkafolyamatot Levý három szakaszra osztja fel. Ez a három fázis a következő: 1. az eredeti megértése (a „szakirodalom” rendszerint megáll az itt elkövetett hibák, „leiterjakabok” elmesélésénél), 2. az eredeti interpretációja, 3. az eredeti átszilárdítása. A fordítás problematikáját többnyire így sarkítják: vagy hű, vagy szép fordítás. Az igazán jó fordításban ez a két tulajdonság dialektikusan egyesül. A helyes interpretáció azonban a szépség-hűség párosból a hűség megteremtésében lehet döntő. A fordítónak értelmeznie kell az eredeti mű tartalmát, el kell döntenie, milyen felfogást választ, s van-e lehetőség a mű objektív értékeinek átforgatására, átmentésére. Az interpretációnál kapnak helyet olyan kérdések, mint például a jellegzetes címek, nevek, szokások lefordítása stb. Az átszilárdítás fázisában, mikor a fordítónak a kezében levő nyelvi anyagból kell alkotó módon választania, a fordítás „szépsége” léphet inkább előtérbe. Levý itt három pont köré csoportosítja a stilizálás problematikáját: a) a két nyelvi rendszer viszonya, b) az eredeti nyelvének nyomai a fordításban, c) a fordítás stílusában érződő feszültség, mely abból adódik, hogy a gondolat nem abban a nyelvi köntösben szerepel, melyben megszületett.

Levý külön fejezetet szentelt a drámai dialógus fordítási problémáinak. A fordítás reprodukció is, s mint ilyen, legközelebb épp a színművészethez áll. Levý sok analógiát fel is használ: például a színészetben ismert az egyenlőtlen stilizáció elve. Ez annyit jelent, hogy az előadás egyes részei hangsúlyozottak, s az összehatás számít. A dialógus fordítójának különleges szempontokat kell figyelembe vennie: a kiejthetőséget, az alakok szerzői utasításokkal kiegészített jellemét, továbbá azt a tényt, hogy több jelentéssíkban mozog a szöveg, mint például egy nyomtatott mű esetében. A replika jelentésvizonyba kerülhet a színpadi diszlettel, más-más jelentést kaphat az egyes szereplők révén, s nemcsak megnevezés, de egyúttal szóbeli eszlekvés is.

A könyv második része a versfordítás problémáival foglalkozik. Az általános bevezető után (*Próza és vers különbsége*) Levý a cseh verstan szémszövegéből sorra veszi a verstanilag nem-rokon, majd a rokon rendszerekből való fordítás kérdéseit, s végül három elterjedt cseh fordítási versformát boncolgat: a blankverset, az alexandrinust és a szabadverset. Ha a próza fordítás vizsgálatakor azt érezte az ember, hogy az elmélet több tudományág határán áll és kissé csak önmagának hasznos, a verstan tárgyalásakor arra kell

rájönnünk, hogy csak az összehasonlító metrika és poétika segítségével állíthatók szilárd talajra nemcsak az egyes nemzeti verstanok, hanem az általános metrikai alapfogalmak is. (Így például az ún. metszett rímen mindennütt mást és mást értenek. Levý kimutatja, hogy míg az orosz költészetben az a rímfajta már régóta [és a népköltészetben is] meghonosodott, s így Majakovszkijnak volt mire támaszkodnia sűrű használatában, a cseh verselésben ez „rossz”, hanyag rímnek hat.) Levý ebbe a részbe „csempészt” a legtöbbet önálló kutatásaiból, ezért a legtöbb vitatéma is itt van. Másrészt ez a könyv legspeciálisabban cseh része (például nagy jelentőségű az a megállapítása, hogy a szillabotónikusnak tartott cseh verselés a XX. században inkább szillabikus). Ennek ellenére ezek a fejezetek is — akárcsak az egész könyv — rendkívül tanulságosak nem-cseh olvasó számára is.

Erdemes lenne lefordítani magyarra ezt a maga műfajában első marxista igényű összefoglalást. Bár a nagy számú cseh példaanyag miatt külön kutatómunkát venne igénybe a megfelelő magyar példák felkutatása és elemzése, mégis megérné a fáradságot.

BOJTÁR ENDRE

Robert Flacière: A Literary History of Greece. London, 1964. Elek Books, 395 + XVI.

A sokoldalú munkásságáról — főképp archeológiai kutatásairól s magas színvonalú népszerűsítő tevékenységéről — ismert francia professzor kötete először 1962-ben jelent meg; nemrégiben érkezett meg hozzánk a mű angol nyelvű kiadása.

Az ókori görög irodalom történetének periodizálásában, kisebb-nagyobb változtatásokkal a kurrens felfogást követi a szerző. Megkülönböztetett figyelmet szentel az archaikus és a klasszikus kor költészetének, világos és elegáns stílusú összefoglalásokban s szellemes, markáns portrék sorával érzékeltetve e gazdag századok kulturális pompáját. Könyvének záró fejezetei már lényegesen felületesebbek; sem történeti, sem irodalomtörténeti szempontból nem látjuk igazoltnak, hogy a hellenisztikus és római korszakot — keretben legalább 600 évet! — egy periódusnak tekintik, s hogy e sokrétű és számos vonatkozásban problematikus irodalmat ennyire szűkmarkúan — viszonylag csekély tájéklmű kötetének egészéhez képest is röviden — ismerteti.

Irodalomszemléletét, módszerét a finom érzékű racionalitás, az általános jegyek s

egyéni sajátosságok gazdaságosan dokumentált érzékeltetése jellemzi. Az átfogó fejezeteket történeti és művelődéstörténeti (főképp képzőművészeti) bevezetésekkel indítja, ami elvileg indokolt és az ismeretterjesztés szempontjából is hatásos megoldás; hibája azonban, hogy a történelmet a politikai történet eseményeinek ismertetésére korlátozza, vagyis a rabszolgatartó társadalom osztályainak s rétegeinek mozgásáról és az egész ókori műveltség társadalmi alapjairól csak igen halvány s vitatható adalékokat közöl, a művészettörténeti fejlődés vázolásában pedig egy-egy különösen jellemző tény regisztrálására korlátozódik.

Fláciélere elsősorban nem-szakemberek, tehát az ókori görög irodalmat fordításokból ismerő olvasók számára írta könyvét — ám az ilyen jellegű ismereteket eleve feltételezi. Ez gyakorlatilag annyit jelent, hogy mellőzi a művek tartalmi ismertetését, s gyakran él olyan párhuzamokkal, utalásokkal, szembesítésekkel, melyeknek szépségét vagy hitelét az olvasónak saját élményei birtokában kell értékelnie vagy elleneznie. Lendületes és gondolatébresztő okfejtéseivel azonban ösztönöz is erre a munkára, mintegy tudós kutatásainak és művészi reagálásainak részesévé fogadva bennünket. — Ugyanakkor filológusok számára is jól használható a mű, nem utolsósorban helyesen tájékoztató bibliográfiája révén, melyet az angol kiadás saját alá rendezői okosan bővítettek ki. Ahhoz természetesen kicsiny és szemelvényes ez a munka, hogy kézikönyvként lehessen használni, de számos lényeges s érdekes kérdés-csoportról kitűnő áttekintést nyújt.

Sőt, nemcsak tájékoztatást, hanem személyes állásfoglalásra épülő útbaigazítást is: Fláciélere tiszteletre méltó szerénységgel tartózkodik attól, hogy vitás kérdésekben ránk erőszakolja állásfoglalását — például, a szofisztika áramlatainak vagy Euripidész vallásosságának-vallástalanságának értékelésében —, de bátran fejt ki egyéni véleményét ott, ahol a szubjektív meggyőződésnek épp a tények homályossága miatt van s lehet szerepe (pl. abban, hogy megítélése szerint nem Plátón, hanem kizárólag Xenophón tekinthető hiteles forrásnak a Szókratész-portré megrajzolásához). Olykor, s nem is ritkán, gondolatmenete vitára készít (pl. Arisztophanész vagy Euripidész költői értékeinek felemás, de inkább lebecsülő regisztrálásában, Thuküdidész állítólagos pártatlanságának hangsúlyozásában, Menandrosz újszerűségének kissé sommás méltatásában, Plutarkhosz túlértékelésében stb.); hibájul róhatják fel azt is, hogy a tények felsorakoztatását nem követi elvi igényű általánosítás (pl.

a filozófiai áranlatok ismertetésekor), vagy hogy a görög nyelv és ritmika sajátosságairól szinte semmit sem ír. Tisztelettel s élvezettel olvashatjuk viszont találó és tömör jellemzéseit, ahogyan egy-egy műfaj (pl. a tragédiaköltészet, a kardal vagy a történetírás) nagyjait bemutatja.

Világos és színes stílusa, valamint találoan kiválasztott idézetei és pompás illusztrációs anyaga ezúttal is a népszerűsítés mesterének mutatják a szerzőt.

FALUS RÓBERT

Dictionnaire des Lettres françaises. XVIII^e siècle. Paris, 1960. Librairie Arthème Fayard. I. 606. II. 670.

Már szóltunk a francia irodalmi szótársorozat általános szerkesztési elveiről a klasszicizmus irodalmi szótárának bemutatásakor (VF, 1961). A XVIII. századi kötet is hasonló módszerekkel készült.

A bevezető funkciója itt hangsúlyozottabban vetődik fel, mint az előbbi kötetek esetében. A Michelet által igazán „grand siècle”-nek tartott felvilágosodás százada, az éles társadalmi és heves világnézeti harcok színtere alaposabb megvilágítást igényelt volna, mint amit Funck-Brentano, az Institut tagja a Vue générale du siècle-jében adott. Nem is a periodizáció hiánya feltűnő. Faguet korszakolásának bírálata kapcsán a szerző felveti ugyan ezt a kérdést, ő maga azonban rendszerezett összefoglalás és fejlődésrajz helyett csupán mozaikszerű keretbe foglalta mondanivalóját. A különféle csoportok (Dictionnaire et Encyclopédie, La Philosophie, L'éloquence, Souvenirs et mémoires, Les historiens, Le Théâtre, Le Roman) viszonylag egyszmű anyagot ölelnek fel, s kiterjednek változatos témák (Les poètes, Les pamphlétaires, Les salons littéraires, Littéraires épistolaires, La littérature et le peuple) tárgyalására is. De az ilyen megoldás túlságosan felaprózza a kort; s így e bevezető elszigetelt jelenségek gyűjtőhelyévé válik.

A „siècle des lumières” irodalmi, filozófiai kölcsönhatásokban oly gazdag korszakának jellemzésekor furcsa dolog emlegetni Faguet hamis kérdésfelvetését, hogy ti. ez a század, amely „initiateur en chose de science — ni chrétien, ni français”. Az angol eszmei hatásokra (Voltaire, Montesquieu, Diderot, Condillac, Buffon, Encyclopédie) célozva a szerző a kor szelleméről megjegyzi, hogy „volt egy másik hibája is, melyről nem mi beszélünk először: elle fut en grande partie d'inspiration étrangère”. Az ilyenféle szűkkeblű francia szemléleten már régen túl van a mai polgári összehasonlító irodalomfelfogás is.

A szemléleti konzervativizmus, a merőben idealista filozófiai nézőpont a szótár címszavaiban erősen kiütözik. Szembetűnő ez pl. akkor, amikor M. Dreano, Angers katolikus egyetemének professzora birkózik a szkepticizmus magvainak elhíntőjével, Bayle-lel, akinek kritikai és történeti szótárát Voltaire „la Bible du XVIII^e siècle”-nek, a francia felvilágosodás jelképes nyitó művének nevezte. Nehéz a szerkesztőség által aiánlott „tárgyilagosságot” megőrizni Diderot esetében is, amikor Henri Berthaud, a párizsi katolikus intézet tanára írja a címszót az ateizmus és materializmus kérdéseit feszegető enciklopédistáról. S ha egy világi tudós írta volna meg a „Jésuites” címszót, bizonyára másképpen világította volna meg a jezsuiták szerepét a XVIII. században, mint azt Paul Bailly, S. J. tanár tette.

Némely címszó jeles szerző munkája; többek között figyelemre méltó Jean-Marie Carré (Angleterre), Paul Hazard (Montesquieu, Esthétique), Daniel Mornet (Critique, Chénier, Gens de Lettres, Pamphlet), Émile Henriot (Hamilton), Pierre Moreau (Fontenelle, Rousseau) stb. Lesage-ről Pierre Benoit, Beaumarchais-ról Georges Duhamel, Marivaux-ról Jean Fabre, Voltaire-ról André Maurois írt. A XVIII. századi szótáriróadalomról Albert Dauzat, a helyesírásról és nyelvtanokról Charles Bruneau, a Sorbonne tanára adott áttekintést.

Robert Barroux levéltáros bibliográfiai összefoglalása — az előző kötetben végzett munkájához hasonlóan — értékes tájékoztatást nyújt a XVIII. századra vonatkozó szakirodalomról. A kéziratos források és gyűjtemények, általános és speciális bibliográfiák (19—32) megbízható útmutatóul szolgálnak, s a különféle témák, könyv- és könyvtártörténet, filozófiai és politikai mozgalmak, költészet, vallás, regény, színház, fordítások stb. bibliográfiai repertoárját kínálják. Egyébként R. Barroux számos pozitív ismeretanyagot tartalmazó címszó (Histoire, Lebeuf, Mémoires, Saint-Simon, Livre, Lecture, Théâtre et public stb.) szerzője is.

Összefoglalólag megállapítható, hogy a XVIII. századi irodalmi szótár jelentős tárgyi tudásanyagot nyújt, de világnézeti, elméleti szemszögből csak erős kritikával használható.

HOPP LAJOS

Vocabulario de Cervantes por Carlos Fernández Gómez. Madrid, 1962. Publicalo la Real Academia Española. 1136.

Gómez Cervantes-szótára már nem is legifjabb sarja az írói szótárak egyre tere-

bélyesedő családjának. (Nemrég jutott el hozzánk Kristian von Troyes műveinek szótári feldolgozása [1964], s legutóbb néhány Portugáliában megjelent, illetőleg kéziratos ilyen jellegű munka híre.) Műfaji sajátosságainál fogva azonban a Cervantes-szótár lényegesen eltér attól az írói szótártípustól, amelyet az utóbbi években megjelent Puskin-, Botev-, a folyóiratunk hasábjain nemrég ismertetett Mickiewicz-szótár vagy akár az Ibsen-Ordbok képvisel.

A Cervantes-szótár szerkesztésének elvi koncepcióját, a szócikkek feldolgozási módszerét jobbra az innen-onnan kiragadott példák egybevetéséből kell kiilemcsznünk, mert a szükséges bevétel (IX—X.) alig-alig ad tájékoztatást:

A szótár alapanyagául, tehát a címszók összeállításában a Spanyol Királyi Akadémia kritikai kiadási szövegét használta fel a szerkesztő. (Ez a kiadás fakszimilében reprodukálja az eredeti műveket.) A szavak írásmódjában a szótár szerkesztője meghagyta az eredeti formákat, eltekintve azoktól az esetektől, amelyekben bizonyos modernizálásra volt szükség, azért, hogy a szövegek jobbra érthetők legyenek. Ugyanez mondható az interpunkció használatára nézve is. Az azonos hangzású szavakat egyazon szócikkben találjuk, amint együtt szerepelnek a hivatalos szótárban is (*Diccionario Oficial*), de az azonos jelentésű példák egymás mellett szerepelnek ugyancsak a *Diccionario Oficial* szerinti csoportosításban. (A szócikkek felépítése e tekintetben nem egységes még azoknak a példáknak a csoportosításában sem, amelyekre a szerző hivatkozik.) Az igéket, azok participiumait, illetőleg főnévként használt alakjait egy szócikkben közli a szótár. A címszóval kapcsolatos szólásmódokat, refréneket stb. a szócikk végén találjuk. Minden egyes példa mellett megtaláljuk a pontos lefő helyet.

Cervantes egyes műveinek feldolgozása mellett figyelembe vette a szerző a művek elé írt ajánlásokat, prologusokat, bevezetőket is, ha ezek Cervantes tollából származnak. De az irodalmi érték nélküli levelek szavait figyelmen kívül hagyta. Ugyancsak megrostálta a címeket — főleg fejezet-címeket — valahányszor lehetősége volt jobb példákat választani, mint ezek. Külön címszóként kerültek a szótárba a kicsinyítő vagy nagyító képzővel ellátott szóalakok, valamint a „barbarizmusok”, sőt a művekben szereplő személyek gúnynevei is, ha ezeknek konkrét jelentésük van. A jelentés nélküli szavakat, szótöredékeket is külön címszóba sorolta a szerző, ha így szerepelnek a szövegben. Bekerültek a szótárba azok a latin szólások, amelyeket Cervantes kasztíliai kifejezések gyanánt használt,

más idegen szavakat azonban nem tartalmaz a szótár. Függelék gyanánt szerepel néhány szóstatisztika.

A Cervantes-szótár az írói szókinés feldolgozásának abba a csoportjába tartozik, amely számba veszi ugyan az írói szókészlet minden egyes szavát, de csak bizonyos számú példán mutatja be a szavak felhasználását a kontextusban. (A szókészlet feldolgozásának kategorizálására nézve vö. Guiraud, *Bibliographie critique de la statistique linguistique*. Utrecht-Anvers 1954.)

Kétségtelen, hogy egy ilyen adattár jelentős segítség a modern nyelvészet, különösképpen a statisztikai nyelvészet mint új tudományos diszciplína számára. A szerző is elsősorban ilyen célt tűzhetett maga elé. Erre mutatnak azok a statisztikai összeállítások, amelyeket a szótárvégi függelékben találunk (1099–136):

Megtudjuk, hogy Cervantes művei 12372 szótpust tartalmaznak. (Molière 20, Malmarmé 31, Claudel 50, Goethe 90 ezernyi szóból álló szókészlete mellett meglepően csekély szám.) Kimutatásokat találunk a Cervantes egyes műveiben előforduló szavak számáról: a *Don Quijote* szövege 378 486 szóból áll. Cervantes összes műveinek szövege 1 057 114 szóelőfordulást tartalmaz. Minden száz szóra 1,170 különböző szóalak esik (vagyis egy szó átlagban majdnem 12 alakváltozattal fordul elő), és csak minden 85 457. szóelőfordulás jelent új szót. Legjelentősebb s persze legterjedelmesebb az a gyakorisági mutatóval ellátott szójegyzék, amely feltünteti a *Don Quijote* szókinését (1103–36).

A Cervantes-szótár erényei fontos és hasznos forrássanyaggá avatják Gómez művét. Sajnálatsnak tartom azonban, hogy a szerző lemondott azokról a többlet-értékekről, amelyeket a szavaknak legalább egyszerűbbgrammatikai és stilisztikai minősítése, főleg pedig értelmezése jelentett volna, különösen akkor, amikor a feldolgozásra választott művek keletkezése több évszázaddal megelőzte a szótár elkészítését.

BENKŐ LÁSZLÓ

Dictionnaire de littérature contemporaine.

— Sous la direction de Pierre de Boisdeffre
— Paris, 1963. Éd. universitaires, 696.

Gyergyai Albert is megállapította, hogy a mai francia irodalom rendkívül gazdag kritikusokban, esszéistákban és irodalomtörténészekben. Franciaországban szinte évenként jelennek meg összefoglaló művek a jelenkori francia irodalomról. Clouard, Lalou, Nadeau, Girard, Haedens, Kanters,

P.—H. Simon, Tuffrau, Larnac, Picon, Brodin, R.—M. Albérés és Boisdeffre nevének említésével még korántsem merítettük ki a kifejezetten irodalomtörténeti igénnyel készült kézikönyvek szerzőinek névsorát. A legnépszerűbb művek csaknem 2–3 évenként új, korszerűsített kiadásban kerülnek a francia olvasó kezébe. Irigylésre méltó gazdagság ez, még akkor is, ha e kiadványok közül egyik sem ad átfogó, minden lényeges részletre kiterjedő és teljesen megbízható képet a mai francia irodalomról, még akkor is, ha bőven akadnak bennük vitatható, téves és olykor leplezetlenül elfogult ítéletek is a szép számú hasznos, értékes és az eligazítást kereső olvasó számára nélkülözhetetlen adat mellett.

Az igen tetszetős kiállítású és gazdagon illusztrált *Dictionnaire de littérature contemporaine*-t, amely nemrég jelent meg új, bővített kiadásban, a címe után ítélvé afféle *Mai francia irodalmi kislexikon*nak vélhetnénk, valójában azonban kevesebb is, több is ennél. A mű ugyanis két részre tagolódik. Az első részben neves irodalomtörténészek és kritikusok tanulmányai kaptak helyet. R.—M. Albérés kis tanulmánya a francia irodalom és a külföldi irodalom kölcsönhatását vizsgálja. Ezt követik az egyes irodalmi műfajok XX. századi fejlődését summázó írások. A regényről négy tanulmányt is olvashatunk: P.—H. Simon a félmúlt regényeiről (Proustól Sartre-ig), Pierre de Boisdeffre az irodalmi dijak és a regény kapcsolatáról, továbbá a mai francia regényről, Alain Robbe-Grillet pedig az „új regényről” tájékoztatja az olvasót. A mai francia költészetet Gilbert Sigaux, a drámairodalmat Georges Lermier, a kritika és az esszé helyzetét Manuel de Diéguez próbálja meg összefoglalóan ismertetni. A mű első részét Pierre de Boisdeffre írása zárja: reflexiók a francia irodalom perspektíváiról. Bár e tanulmányok semmiképpen nem pótolhatják az irodalomtörténetet, együttesen azonban friss és viszonylag jó tájékoztatást nyújtanak a mai francia irodalomról.

A mű jóval terjedelmesebb második része: *Az Írók Lexikona*. Tizenegy irodalomtörténész és kritikus 140 íróról készült arcképvázlatát tartalmazza ez a Kislexikon. E meglehetősen különböző terjedelmű írói portrék felépítése nagyjából azonos: életrajzi vázlat, bibliográfia, tanulmány az író életművéről s végül — a legtöbb esetben — kritikai vélemények. A portrék szerzői — bár köztük találjuk Hubert Juin-t is, a *Les Lettres françaises* munkatársát — döntő többségükben polgári kritikusok. Ez bizonyos mértékig az egész kiadványra rányomja bélyegét, hiába hangsúlyozza a

szerkesztő, hogy a mű elsősorban ismeretető jellegű, hiszen az egyes írók kiválasztása — amelynek egyetlen szempontja az volt, hogy csak 1900 után született élő írók kerülhetnek az *Írók Lexikonába* s amit a szerkesztők egyébként is képtelenek voltak következetesen megvalósítani — már önmagában is kritika. De az egy-egy író bemutatására szánt terjedelmet is — amely hol néhány sor, hol meghaladja a 10 oldalt is — feltétlenül a bírálat, az értékelés bizonyos fajtájának kell tekintelnünk. Ezek után talán már felesleges is megemlítenünk, hogy a baloldali és haladó írók közül csak azok kaptak helyet a mű második részében, akikről a polgári kritika is kénytelen tudomást venni. Így a szerkesztőbizottság tárgyilagosságra való törekvése az írók kiválasztásában — amelyet sok vita előzött meg — nem járt teljes sikerrel. Az írói portrék általában sikerültek, bár néhány életműről olykor elég egyoldalú tájékoztatást kapunk.

A *Dictionnaire de littérature contemporaine* legfőbb erénye a pontosság és a viszonylag megbízható tájékoztatás, mind az általános bevezető részben, mind az írói portrékban. A mű stílusa nem egységes, de könnyed és olvasható. A szerzői kollektíva tagjai láthatólag ügyeltek arra, hogy érdekessé, vonzóvá tegyék mondanivalójukat. Az *Éditions universitaires*-nek ezt a mindenképpen hasznos és értékes kiadványát kétfős névmutató egészíti ki.

BENKŐ ÁKOS

Carlo Lizzani: Storia del cinema italiano. Firenze, 1961. Parenti Editore.

Lizzani olasz filmtörténete, mely az olasz filmírók legjobbjai számára alapított Barbaro-díj nyertese, az örvendetesen szaporodó nemzeti filmtörténetek között érdekes helyet foglal el. Lizzani ugyanis filmrendező, aki maga is „nyakig van” az olasz filmtörténetben, tehát egy olyan erős sodrású folyam leírását adja, melynek kellős közepén maga is úszik, és így annak általános és elvi ismertetőjeleit nem mindig fedezi fel. Németh László szavaival élve ez az az eset, amikor a szilasbalhási bozótot nem Kogutowicz Manó térképész, hanem az ott legeltető pásztor ismerteti. Nem érdektelen ez az ismertetés, sőt, egy újabb és igazi filmtörténet számára nélkülözhetetlenül tanulságos. De semmiképpen nem filmtörténet, ahogy pedig azt címe jelzi. A vaskos kötet boasztása is éreztet már valamit mindebből: a 672 lapos könyvből 282 lap a szorosan vett folyamatos filmtörténet; újabb 202 lap pedig kiegészítés; antológia tizenkét fontos olasz rendezőnek

a napisajtóban megjelent önvallomásaiból és cikkeiből. A szerző ezzel a 202 lapos antológiával maga is érezteti, hogy filmtörténetének az utolsó húsz évet tárgyaló részét nem tekinti tárgyilagosságnak, így módot ad, hogy az olvasó tőle függetlenül is megismerje a legjelentősebb olasz filmművészeket, ha másképp nem, önvallomásaikból.

A kötet záró fejezete egy alapos filmográfia, mely a legfontosabb rendezők filmjeinek adatait tartalmazza.

Vegyük szemügyre most magát a szöveget. Ez a szöveg mellőz minden olyan problémát, amely a szerzőt mint rendezőt, mint alkotóművészt nem érdekli. Rendezőket, korszakokat, jelenségeket egy-egy kézlegyintéssel intéz el, ha azokról nincs mondanivalója. Így aztán ha nem is jelentős, de egy fejlődés folyamata megismerésének szempontjából fontos korszakokat alig-alig ismer meg az olvasó. Napjaink filmművészetéhez érve pedig Lizzani meglepően egyéni véleményekről ad hangot, ezeket azonban ritkán fejt ki részletesen, többnyire egy-egy mondatnyi megállapításra szorítkozik.

Mindezt azért kell elmondanunk, hogy az olvasó láthassa: nem klasszikus filmtörténetet olvas.

Ha viszont mindezt tudomásul vesszük, és az imponáló tárgyismerettel rendelkező szerző munkáját egy olasz filmrendező vallomásának tekintjük hazája filmművészetéről: akkor ezt a művészi vallomást nagyra kell értékelnünk.

Már maga a tény figyelemre méltó, hogy egy olasz filmrendező egyáltalán ismeri a filmtörténetet, és véleménye van róla. Mutatja, hogy az olasz filmek miért részei az olasz kultúrának. Azért, mert íme egy filmrendező, akinek nemcsak véleménye van, hanem ír is róla, ezt a véleményét megfogalmazza, gondolatait és emlékeit közli az olvasóval. Emellett Lizzani kommunista művész, aki a neorealizmus irányzatának egyik elindítója, a negyvenes évek elején a *Cinema* című folyóirat kritikusa. (Magyarországon, sajnos, csak kevés filmjét mutatták be: pl. a *Szegény szerelmesek krónikáját*, Pratolini regénye nyomán.) A rendező Lizzani gondolatmenetében az a legérdekesebb, hogy állandóan figyelemmel kíséri a filmipar és filmművészet kapcsolatát. Fontos következtetéseket von le: megállapítja és statisztikai adatokkal bizonyítja, hogy az olasz filmipar és az olasz filmművészek között mindig szakadék tátongott, és a világszerte elismert olasz filmművészet gyakori válságát éppen ez okozza. Az 1945 utáni pár évet kivéve az olasz filmgyárosok csak esetleges kapcsolatokat tartottak fenn a rendezőkkel, és a legkritikább esetben

sugallta őket közös cél. Azt is hangsúlyozza Lizzani, hogy Olaszországban aránytalanul több amerikai filmet vetítenek, mint például Franciaországban, az olasz filmek nagy része nem is Olaszországban, hanem külföldön jelent kereskedelmi sikert. Ebből a szempontból az olasz filmgyártás hasonlít a régi magyar filmgyártásra; meg is említi Lizzani, hogy a harmincas évek olasz filmművészetére az akkori magyar vígjátékok meghatározó erővel hatottak.

Forrástértékű Lizzani könyvének, valamint antológia-részének az a néhány részlete, melyben a neorealizmus válságáról ír, és melyből kiderül, melyek azok a bonyolult társadalmi és gazdasági okok, melyeknek hatására az ötvenes évek közepén egész sor addig kiváló haladó rendező jutott átmeneti válságba. Feltáruznak az olasz politikai élet filmre ható összefüggései, a húszas évek elején hozott fasiszta filmtörvény erőszakos felújításától az olasz kormány és a Vatikán igen határozott beavatkozásáig. Az újabb generáció feltűnésével kapcsolatban azonban már alig van mondanivalója; problémakörük, úgy látszik, már idegen számára.

Figyelemre méltó, hogy Lizzani a filmnek mint műalkotásnak minden értékét annyira a társadalmi mondandó erőteljes kifejezésében látja, hogy rendező létére esztétikai megjegyzései alig vannak. Szinte érzéketlennek látszik az alkotás „hogyan”-ja iránt. (Filmjei is ilyenek: a valóság annyira dokumentumszerű megragadására törekednek, hogy szinte a híradó benyomását keltik fel.) Emiatt azonban sok klasszikus értékű olasz film képsorainak esztétikai elemzése elmarad.

Ha Lizzani gondolataiból átfogó filmtörténet nem is született, szenvedélyes állásfoglalásai, az adott társadalmi problémák ábrázolási igénye mind azt mutatják, hogy az olasz filmművészet, mely mélyen az olasz kultúrában él, még számos jelentős alkotással fog jelentkezni.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

A. Kibédi-Varga: Les constantes du poème. À la recherche d'une poétique dialectique. Den Haag, é. n. [1963] Van Goor Zonen. 275.

A magyar származású szerző¹ kissé meglepő alcímű hollandiai doktori disszertációjában a költészet, pontosabban a francia

költészet ama állandó vonásait („constantes”) keresi, amelyeknek segítségével bizonyos egyezéseket állapíthat meg egyrészt a barokk kor szigorú, mondhatnók klasszikus ihletésű formaművésze és a költészet legmodernebb irányjai közt. Kevésbé ismert XVII. századi költők — például Honorat de Laugier de Porchères (124) — kerülnek így Saint Pol Roux s különösen Kibédi-Varga méltán kedvence költője, René Char tőszomszédságába; ami a teoretikusokat illeti, Malherbe újra meg újra Valérynak nyújtja kezét (vö. pl. 16). Mindez, akárcsak a dokumentáció bárminő más kiszélesítése, természetesen korántsem válnék a munka kárára; sokkal vitathatóbb — amint erre már fentebb céloztunk — a tanulmány alcíme, amelyben a „dialektikus” jelző sajnos meglehetősen tartalmatlan, bármennyire kívánja is a szerző magát Hegel követőjeként bemutatni (37–8). Voltaképpen inkább a modern stilisztikai-poétikai irányzatok jól dokumentált összefoglalásáról van szó, a nálunk kevésbé ismert holland kutatásoknak (különösen a szerző professzorától, S. Dresdentől származó munkáknak) bő hasznosításával.² Az így gyűjtött ismeret- és főleg idézetanyag bemutatása természetesen hasznos, de ahhoz, hogy eredeti tudományos mű kerekedjék belőle, legalább két kvalitás feltétlenül még szükséges lett volna: egyrészt sokkal több eredeti ötlet és egyéni állásfoglalás, másrészt pedig tágasabb történeti perspektíva, amely nemcsak analógiaképpen „dob egymás mellé” XVII. és XX. századi szövegeket, hanem legalább vázlatosan figyelembe veszi azt az utat, amely például éppen René Char szimbólumokkal telt szürrealizmusához vezetett. E két kevésbé jelentkező sajtásághoz hadd tegyünk, szinte követelményként, még egy harmadikat: nemcsak hajlékony és elegáns francia stílusra lett volna szükség, hanem éppen ilyen hajlékony és gyöngéd intuitív beleérző készségre is, hiszen enélkül modern versek elfogadható magyarázata — sőt talán: „explication de texte” — egyenesen elképzelhetetlen. Mindeme kvalitások hiánya azonban annyira szembetűnő, hogy ezt még a szerző kétségtelen szorgalma és lelkesen előadott erudíciója sem képes feledtetni.

Próbáljuk meg a szerző okfejtését most rétegekre fejteni szét. Ami a vers hangalakját illeti, Kibédi-Varga nem egészen szerencsésen csoportosított példanyaggal operál. Egy-egy kitűnően választott példája (mint p. Baudelaire következő híres

¹ Más, e könyv bibliográfiájában is idézett munkája: *A la recherche d'un style baroque dans la poésie française, a Poésie et vision du monde c.* kötetben (Hága, 1962).

² DRESDEN idézett művei: *L'Artiste et l'Absolu* (1941); *Critique littéraire et structure* (1961); *Over het lezen en het Boek* (1958) stb.

sora: „Mais la tristesse en moi monte comme la mer”, 99) korántsem került adekvát környezetbe; az ilyen szuggesztív hanghatásokat feltétlenül gondosabban el kell választani a merő „hangutánzás” és „hangfestés” különböző fokaitól! Fónagy kísérleteit a hangszín expresszivitásával kapcsolatban szerzőnk némi szkepticizmussal tekinti (95), arra viszont kísérletet sem tesz, hogy az expresszív hanghatások felhasználását – vagy mellőzését – mint irodalomtörténeti jelenséget fogja fel, s utaljon például Vergilius vagy Dante döntő hatására éppen e vonatkozásban! Nem érinti a hangfestés nyelveként igen sok tekintetben teljesen más és más lehetőségeit sem. Alig fogadhatjuk el metrum és ritmus olyanféle szembeállítását, ahogyan Kibédi-Varga javasolja; a metrumhoz kötött ritmikai realizációkról azért hallunk nagyon keveset, mert sajnos az egész könyvnek hiányzik kellő szilárdságú nyelvészeti alapvetése. A „rythme” korántsem feltétlenül „irrégularité” (198), hanem kötött formák esetében egyszerűen a metrum megvalósulásának egyik esete.

Ugyancsak a hangalak vizsgálatához tartozik a rím problémája; meglepőnek tartjuk, hogy a szerző például a rímképletek jelentőségét teljesen figyelmen kívül hagyja, nem foglalkozik közeli és távoli rímek nagyon eltérő effektusaival, s nem veszi észre, hogy például Viélé-Griffin látszólag oly hanyag eleganciájú szabadverse (128) „titokban” mégis egy szinte középkoriasan kötött rímképlethez igazodik (A BcAcBc).

Nem nyugszik szilárd elvi alapokon szó és mondat költői stilisztikájának szétválasztása sem; nem igen értjük, hogy egy olyan jelzős szintagma, mint *gorge d'oeillet* egy Eluard-szövegben, miért „véritable bloc de mots” (126), s miért kerül az inverzió, az ismétlés stb. tárgyalása (162 kk.) mind a „Le rythme du mot” fejezetbe. A költői mondatban, mint annyi stilisztikai munkában, teljesen háttérbe szorul; még arra sem történik utalás, hogy Apollinaire híres sora: *Soleil coup coupé* (172) hatását nem csekély mértékben nominális mondatjellegének köszönheti.

Jónak kell tartanunk viszont a költői kép s különösen a szimbólum analízisét; noha Kibédi-Varga csak az „image” és a metafora irányában igyekszik elhatárolni a szimbólumot (de mellőzi például embléma és szimbólum viszonyát), példaanyaga szépen bizonyítja a szimbólum sokkal elmélyültebb voltát pszichikai és stilisztikai rokonaival, elsősorban pedig a metaforával szemben.³ Érdekes vonás a szimbolikus értelmezésnek függővé tétele az olvasótól s annak belcérző készségétől,⁴ ami egyben

utalás persze a szimbólumok esetleges „polivalenciájára” is.

Már említettük, hogy Kibédi-Vargában a barokk költészet igen jó ismerőjét sejtjük; a költői képekkel kapcsolatban is roppant tanulságos mindaz, amit Martial de Brives, e XVII. századi „capucin séraphique” egyik, elsősorban Assisi Szent Ferenc *Naphimnuszára* emlékeztető verséről s annak képeiről mond (183 kk.); különösen a *Benedicite colles Domino* című részlet elemzését tarthatjuk igen szellemesnek (nem rejtett-e vajon e szeráfi kapucinusban valami a hajdani „abbé mondain”-ekből is?).

A könyv befejező lapjai három költői magatartást elemeznek: a) „La conception discursive”; b) „La conception sentimentale”; c) „La conception associative” (205 kk.). Legérdekesebbnek a harmadikat véljük; itt végre a szerző egészen közel kerül a mai nyugati költői áramlatok belülről jövő, intuitív értelmezéséhez. Hadd hívjuk fel a figyelmet ismét egy igen jó párhuzamra: ezúttal a Pireneusok bemutatásáról van szó Du Bartas és René Char két költeményében. Du Bartas még csak leír, tele klasszikus reminiscenciával (vö. „C'est un grand Briaree, un geant haut-monté”); Char szövegének viszont nemcsak „policeintrizmusa” ad modernebb színt, hanem szimbolikus jellege is. Az egykor üldözött s máglyára küldött trubadúrokra emlékezünk, mikor e sorait olvasuk: „Tous ces troubadours mal-aimés/ Ont vu blanchir dans un été/ Leur doux royaume pessimiste”; még általánosítottabb és valljuk be, még leverőbb, a vers utolsó szakasza: „Ah! la neige est inexorable/ Qui aime qu'on souffre à ses pieds, / Qui veut que l'on meure glacé/ Quand on a vécu dans les sables” (215).

A szerzőtől jó *részlet*monográfiákat várunk; alapos, eredeti megfigyelésekben bővelkedő részlettanulmányaiból bizonyára kisarjadnak idővel új és meggyőzőbb szintézisei is.

GÁLDI LÁSZLÓ

Paul Eluard: *Le poète et son ombre*. Paris, 1963. Seghers, 208.

„A szürrealizmus nem irodalmi vagy művészeti iskola. A szürrealizmus szellemi magatartás. A mi korunkban egyedül a

³ Hadd idézzünk legalább két idevágó megállapítást eredetiben is. „Ce que l'image avait de voyant s'estompe de plus en plus, la pensée, qui est compréhension et savoir, l'emporte sur la perception: nous avons affaire à un symbole” (178). — „... par sa fixité même le symbole se dérobe d'avantage à l'analyse, on ne saurait y distinguer, selon M. Dresden, l'abstrait du concret” (179).

⁴ „Mais la fixité est fonction du lecteur tout autant que de l'image: même une image accidentelle et fugace peut devenir, dans une circonstance donnée et pour tel lecteur donné, un symbole” (179).

képzelet adhatja a fenyegetett embernek azt az érzést, hogy szabad.”

Ez a jelmondat-sor a szürrealizmus amszterdami nemzetközi kiállításának meghívóján szerepelt, 1938-ban. Tömör kivonatban mi jellemezhetné találobban Eluard művelődéstörténeti helyét, mint képzelete, melyet az ember felszabadításának szolgálatába kívánt állítani? E posztumusz kiadvány pedig ennek az alkotói eszménynek összefoglalása, sűrített antológiája — másodrendű műfajokban: cikkek, bevezetők, rádióelőadások, publicisztikai írások, sőt, szürrealista társasjátékok gyűjteménye — a vázlat, mely a végérvényes formába hűtött műalkotásnál közvetlenebbül őrzi az alkotás kohó-mellegét.

Maurice Nadeau a szürrealizmusról szóló két kötetes munkájának második részében már 1948-ban közreadta a mozgalom dokumentumait (vö. *Historie du surréalisme. Documents surréalistes*. Éd. du Seuil). Ezek a dokumentumok azonban mindenekelőtt kiáltványok és vitairatok voltak, a mozgalom „hivatalos” megnyilatkozásai, s így csak részben tárták fel annak a művészetből kiinduló, de szándéka szerint átfogó érvényű lázadásnak mindennapos fejlődését és természetrajzát, melyet a köztudat kivált André Breton, Aragon és nem utolsósorban Eluard nevéhez kapcsol. Igaz, Eluard maga is megjelentetett egy válogatást rövidebb lélegzetű — kiadatlan és kevésbé ismert — írásaiból (vö. *Donner à voir*, 1948), de ahogy a *Le poète et son ombre* összeállítója, Robert D. Valette előszavában hangoztatja, a költő válogatása elsősorban a költészet szempontjait vette figyelembe, jelen gyűjtemény viszont a kritikáét, és anyaga különösen Eluard pályakezdését szemlélteti gazdagon.

A könyv négy fejezetre oszlik, s ez a beosztás a fejlődésrajz követelményeit is megközelíti. Az első rész a dadaista, szürrealista játékokat, kísérleteket tartalmazza, a következő már itt-ott az irodalmi portré jellemző erejével felérő előszókat, arcképvázlatokat, illetve katalógus-szövegeket fogja egybe, a harmadik fejezet az esztétikai megnyilatkozásoké és polémiáké, de ezek az írások gyakran átvezetnek a publicisztika területére is, az utolsó rész irodalmi és művészetelméleti sziporkaiban, ahogy ezt Eluard költői-emberi fejlődése is példázza, a hangsúly az esztétikumról végképp áttolódott a szenvedélyes világnézeti megnyilatkozásra.

A gyűjtemény tehát kétféle szemléletet igyekszik összehangolni, majd azonosítani: az esztétikait s az irodalomtörténetit. Összehangolni és azonosítani: mert, ha a szürrealista játékok „test”-jei között azzal

az alapkérdéssel találkozunk: „Övjük meg, helyezük át, módosítsuk, alakítsuk át vagy semmisítsük meg...”, s pl. az Igazságügyi Palotára vonatkozóan azt a választ olvassuk: „Romboljuk le, s helyére építsünk uszodát”, akkor az abszurd szürrealista fantázia lázongásában már a későbbi társadalmi lázadó magatartásának előképére ismerünk. Egyébként az első fejezetben sajátos jelentőségük van az Eluard fénykép-albumából és „collage”-aiból, ragasztásaiból készült reprodukcióknak, mert tanulságosan szemléltetik azt a párhuzamosan szintetikus és analitikus törekvést, amellyel a hétköznapi élet gazdagságára rámutat, illetve disszonáns jelenségeket vagy diszharmonikus tárgyakat állítva egymás mellé, új esztétikai — és néha társadalmi — összefüggéseket tár fel.

Az irodalmi arcképvázlatokat az ősök keresése jellemzi — az az egyoldalúság, mely a fölfedezésekhez vezet. Saint-Pol-Roux költészetében az irreális látásmód érzékletes erejét ünnepli. Petrus Borelben, a múlt századi „kis romantikus”-ban a forradalmárt dicsőíti, aki gyűlöli, sérteget és a maradéktalan igazságot keresi. Gisèle Prassinosban, a verselő csodagyerekekben a képzelet csapongásáért rajong, majd a felnőtt költőnő újabb kötetéről szólva finom kritikái árnyalással jelzi, a művészi érés hogyan kozmetikázza mesterkéltté a teremtmény ösztönösséget. Eluard-nak a meggyilkolt Max Jacobról írt vázlata valósággal remekmű: a modell meglevenedik, egy-két jelenetben, pillanatképben azokat az eseményeket „alakítja”, melyeket Eluard is magának vallott, azaz a közvetlen humanitást és a legegyszerűbb gesztusban is megnyilatkozó fantáziát.

Ez a portré azonban már későbbi fejezetben szerepel, ezzel is tanúsítva, hogy Eluard a művészeti forradalmat mindinkább forradalmi művészetként értelmezte. Anatole France halálakor, az *Egy dög* című szürrealista pamfletben Eluard is közreadta a maga kirohanásait, az elhunynak elsősorban szelídített művészi lázongását csipkedve. De 1946-ban Prágában már az „alkalmi” költészetet: a közéleti lírát nyilvánítja a költői tevékenység csúcának. Így sorjáznak azután a gyűjteményben — Eluard fejlődését és önmagához való hűségét egyként bizonyítva — antifasiszta, antialkoholista és más forradalmi célzatú írások. A költő előbb az emberi boldogságban kereste az igazságot, utóbb az igazságban az emberiség boldogságát.

A gyűjtemény végig érdekes, színesen megírt anyagot ad közre: Eluard egyetlen prózai sor erejéig sem adja alább költői rangjánál. De ahogy a művészi hitvéde-

lemnek szánt *Donner à voir*ba ő maga is bevett már közölt írásokat, a szerkesztő itt követi ezt az elvét. Pedig a kötet egységét megbontja pl. a világhírű ellenállási antológiából, a *L'Honneur des Poètes*ből — Malo Lebleu név alatt — már ismert „Parce que tu es bon...” kezdetű költemény újraközlése, hiszen a válogatás elve épp a kiadatlanúság, az ismeretlen arcvonások megvilágítása. A kötet karaktere így feloldódik, körvonalai némiképpen elmosódnak. A jegyzetek is hol szövegkritikai színvonalat érnek el, hol csak bibliográfiái utalások. A kiadvány egészében mégis jelentős hozzájárulás mind Eluard, mind a szürrealizmus történetének alaposabb megismeréséhez.

RÁBA GYÖRGY

Erika Hinckel: Gegenwart und Tradition. Renaissance und Klassik im Weltbild Johannes R. Bechers. Berlin, 1964. Dietz Verlag 324.

Az expresszionista költőnek induló Johannes R. Becher az első világháború utáni években éppúgy eljutott a „holtpontig”, mint minden polgári származású költő és értelmiségi, akik forradalmi úton kitortek a polgári társadalomból. 1926-ban írta a maga számára is programképpen, hogy a döntő dolog a „holtpont” legyőzése, az „ugrás”. Ő azzal győzte le a holtpontot, hogy Marxon és Leninen keresztül és a munkásszótály forradalmi harcainak tapasztalatain át arra a belátásra jutott, hogy „a mai világ nem a holnap világa, más erők mozgatják, más erők alakítják”. A Szovjetunióban töltött emigrációs évei alatt fedezte fel a nagy német humanista tradíciót, és tette költészete középpontjává. Szövegeseknek és barátoknak ismerte fel a polgári humanizmus klasszikusait.

Erika Hinckel elsősorban nem esztétikai méltatást ad Becherről, hanem történeti és társadalomtudományi szempontból vizsgálja az NDK nagy költőjének, politikusának, gondolkodójának, a munkásszótalmi harcosának, a német nép tanácsadójának életművét.

Becher egyik versében megtaláljuk fel fogását a szocialista művész feladatáról: ami egykor nagy volt, magáévá teszi, a jövő nagyságát megsejti, egyetlen időbe foglalja össze a múltat, jelent és jövőt. Az idők hármasegységéhez következetesen ragaszkodott, nem maradt az egyszerű állapotábrázolásnál, hanem a Tegnapot és a Holnapot is belevitte a költői formálásba. Jelen, múlt és jövő Becher költészetében azt az egységet alkotja, amely Gorkij szerint a szocialista realizmus egyik

ismertetőjele. A szerző idézi Walter Ulbrichtot, aki szerint Becher — a legújabb kor legnagyobb német költője — Goethe dialektikus alakítótehetségét összekapcsolta Marx és Lenin dialektikájával, megmutatta, hogyan kell a nagy humanista hagyományokat, a klasszicizmus örökségét szocialista korszakunk újszerűségével összekapcsolni; „az újabb német költészet fő útvonala Goethétől és Hölderlintől Becherhez és rajta keresztül vezet tovább”.

Becher műveiben — prózai elmélkedéseiben, egyes verssoraiiban, sőt teljes szonettekben — felvonulnak előttünk a múlt nagyjai, mint Leonardo da Vinci (akit a legmodernebb embernek, legkorszerűbb művésznek tart, mert gondolataival és alkotásaival évszázadokkal mutatott előre), Michelangelo, Rembrandt, Dürer, Cranach, Cervantes, Shakespeare és Johann Sebastian Bach. Csodálja őket, de nem tartja eszményképeknek, modelleknek, hanem olyan nagyszerű emberalakoknak, akiket a szocialista munkásszótalomnak a mai kor követelményei szerint kell megvalósítania és továbbfejlesztenie. A reneszánsz ellentmondásokat nem nélkülöző korának művészetében bizonyítva látja, hogy az igazi művészet nem szélcsendben és félrevonultságban keletkezik, hanem az élet és a harc forgatagában. A reneszánsz óriásai, akik *egész emberek* voltak, nem tértek ki koruk sürgető problémái elől, hanem állást foglaltak, mint Michelangelo és Dante. Becher a reneszánsz művészetében a realizmus gazdag, sokoldalú iskoláját találta meg. A reneszánsz szonettjét maga is ápolta (egész könyvet írt róla), úgy látta, hogy a költői alkotás szabadsága a nyelvi és gondolati fegyelemmel egyesül benne, s ezt korunk újat kereső költészetének dekadens formaromboló fenyegetésével állította szembe.

Az első világháború kitörése és a második befejezése közti éveket új harmincéves háborúnak érezte, s mint a második harmincéves háború költője fordul az első költőéhez, akikkel egyre inkább rokonnak érezte magát. Mintaszerű példa a múlt örökségéhez kapcsolódásra és annak folytatására *A haza könnyei 1937-ben*, melyet Andreas Gryphius hasonló című szonettjére visszacsendülve írt harmincszáz évvel később. Gryphius szonettjében végül is az ember győzedelmeskedik a nyomorúságon, ahogyan Becher másik kedvence költője, Hölderlin mondja: „Aki rá lép a nyomorúságára, már magasabban áll...”

A német polgári humanizmus virágkora elképzelhetetlen Klopstock, Winckelmann, Lessing, Wieland, Herder, a Sturm und Drang képviselői, Schiller és Hölderlin nélkül, de a legnagyobb mégis Goethe, aki-

nek neve egy egész költői birodalmat jelent Becher számára. Hincel szerint egyetlen újkori költő sem volt olyan következetes a klasszikus hagyományok egész gazdagságának birtokba vételében, mint Becher.

Miben látja Johannes R. Becher a szocialista realista művészet és irodalom fő feladatát? Abban, hogy „életünk számára az újat, előre mutatót felfedje, s az igazsághoz hűen és magas művészi színvonalon ábrázolja szocialista valóságunknak azokat a jelenségeit, amelyek a régiből, a hátunk mögöttiből kivezettek és az életnek új értelmet adtak”. Erika Hincel pedig Becher felfogása szerint állapítja meg, hogy csak akkor érvényes az újnak az ábrázolása, ha a messze múltba visszanyúló folyamat folytatásaként és beteljesedésként állítják vissza a szemünk elé. Ilyen értelemben előrehaladás, ha a költő visszatér a klasszikus örökséghez, és visszafelépés az olyan „legújabb vívmányokhoz” csatlakozás, mint az expresszionizmus, az egzisztencializmus stb. „Nem arról van szó; vissza Goethehoz, hanem arról: előre Goethehez és Goethevel előre!” — mondja Becher *A költészet védelmében*. Goethe víziója a szabad földön élő szabad emberről (Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn) korunk követelménye lett.

A szerző történeti és irodalomtörténeti felkészültsége nagy. Sajnálatos viszont, hogy a józan, sőt száraz előadás Becherben főként a politikust, a munkásmozgalmi harcost érzékelteti, a melegszívű költőt, a töprengő embert, a logikus gondolkodót kevésbé. Pedig az NDK miniszterévé lett költő maga mondta, hogy politikai tevékenysége lényegében nem más, mint a poézis védelme; a poézisen pedig ő nemcsak a költészetet értette, hanem minden szépét és jót, az alkotó rendet, a magasabb rendű életet, az ember határtalan önmaga fölé emelkedését.

A minden tekintetben szép kiállítású könyv hosszú forrásjegyzékkel és pontos névmutatóval zárul.

SZONDI BÉLA

Rebel Voices. An I.W.W. Anthology. Ed. with introd. by Joyce L. Kornbluh. Ann Arbor, 1964. Univ. of Michigan Press, 419.

Az Egyesült Államokban 1905-ben alakult meg az Industrial Workers of the World (a Világ Ipari Munkásai, rövidítve I.W.W.), mely az addig szervezetlen fehér és néger munkástömegeket szándékozott egyesíteni. Az IWW vezetőségének egy részében anarcho-szindikalista nézetek ural-

kodtak, a szervezet azonban harcoss szellemű volt, s a leghatározottabban állást foglalt a kapitalizmusnak a közvetlen cselekvés eszközeivel való megdöntése mellett. A század első évtizedeiben néhány hatalmas sztrájkot szerveztek, melyek ugyan kevés eredményre vezettek, de kialakították a harcok néhány az USA-ban addig keveset alkalmazott vagy éppen ismeretlen formáját (szabotázs, üléssztrájk, sztrájkör-lánc stb.), s a legszélesebb körökben, mind az alkalmi munkás vándorproletariátus tömegeiben, mind egyéb rétegek és osztályok soraiban rendkívüli erővel tudatosították a forradalmi munkásmozgalom célkitűzéseit. Habár az IWW-nak több mint fél évszázados fennállása során sohasem volt negyedmilliónál több tagja, mégis a tőkés tulajdon nyílt tagadásával, erőyes fellépésükkel s nem utolsósorban jól szervezett propagandájukkal évtizedeken át magukra vonták az uralkodó osztály gyűlöletét és elnyomó szerveinek figyelmét. A szervezet kiemelkedő tagjai állandó életveszélyben voltak. Frank Little-t, a fél-szemű, fél-indián sztrájkvezetőt, amikor gipszbe tett törött lábával nem tudott menekülni, meglincseltek. Wesley Everest a frontharcos szövetség tagjai kiherélték, s Joe Hillt bírói ítélettel kivégezték.

A század első felének munkásmozgalmaival foglalkozó amerikai regényekben, Upton Sinclair, James T. Farrell, John Dos Passos, Winston Churchill, Josephine Herbst, Wallace Stegner és mások írásai-ban jelentős szerepet kapott az IWW, melynek tagjait a kívülállók wobbly-nak nevezték. (A szó bicegőt, bizonytalan-t jelent, etimológiája még tisztázatlan.) Ennél is sokkal nagyobb terjedelmű és tömeghatású volt az az irodalmi munkásság, melyet maga a mozgalom fejtett ki. Az IWW-nak az évtizedek során közel hatvan időszaki kiadványa jelent meg, ebből sok idegen nyelven, a bevándorolt munkások kedvéért, így egyebek között magyarul is. Költői sorában Ralph Chaplin, Arturo Giovannitti, a „T-Bone Slim” álnéven író személy s legfőképpen a svéd bevándorolt Joe Hill, polgári nevén Joel Ammanuel Hauglund érdemelnek említést, akik költemények, induló-szövegek, az egész Egyesült Államokban ismertté vált és még ma is emlegetett, idézett gúnyos és fenyegető mozgalmi dalok szerzésével váltak ismertté. A mozgalomnak tömegéneklési gyakorlata régi angol-amerikai hagyományokat folytatott, követte részben a walesi bányászoknak, részben az amerikai rabszolgaság-ellenes agitáció énekkarainak 1836-ig visszanyúló szokásait.

A jelen kötet rendkívül gazdag válogatást közöl az IWW publicisztikájából: köl-

teményeket, dalokat, anekdotákat, humoreszkeket, röpiratokat, riportokat és egyéb egykorú sajtóanyagot, valamint néhány tucat fényképet, rajtot, karikatúrát és egyéb efemerát. A közlés szempontja természetesen nem az irodalmi érték, hanem a dokumentációs jelentőség volt. A gyűjtemény — mint ezt az alcíme is mutatja — lényegében nyersanyagközlés. A szerkesztőnő csupán a legminimálisabbra fogott pársoros tárgyi bevezetőt ad a főbb témakörök szerint csoportosított szemelvényekhez, adatokat közöl, de tartózkodik a kritikai vagy politikai állásfoglalástól. A forrásokat pontosan jelöli, könyvészetet is ad, sőt egy sajnálatosan rövidke glosszáriumot is közöl a függelékben a wobbly-k mozgalmi szókészletének slang-elemeiből. Tekintettel arra, hogy a legújabbkori amerikai munkásmozgalmak sajtótermékeinek feldolgozása ma még kezdetleges állapotban van, s a lelőhelyek nehezen hozzáférhetők, J. Kornbluh antológiája a későbbi kutatás számára hasznos nyersanyagtár. A szerzőnek forrásul a michigani egyetemi könyvtárban található hatalmas dokumentációs gyűjtemény szolgált, mely az IWW különféle sajtótermékeit (és a mozgalomra vonatkozó, de azon kívül álló újságcikk-kivágatok tízezreit) viszonylagos teljességgel tartalmazza. Ezt a hatalmas, ún. Labadie archívumot az IWW egyik alapító tagja, a francia-indián származású Charles Labadie gyűjtötte össze és adományozta az egyetemnek, majd később a mozgalommal rokonszenvező milliomosnő, Agnes Inglis egészítette ki saját terjedelmes gyűjtésével.

ORSZÁGH LÁSZLÓ

Marcel Poëte: *Paris de sa naissance à nos jours. II. La cité de la Renaissance. III. La spiritualité de la cité classique.* Paris, Éd. Picard 338, 578.

A két kötet a XV. század közepétől, XI. Lajostól és I. Ferenc uralkodásától XIV. Lajosig foglalja össze a város történetét, jellemzi kulturális életét, Párizs irodalmi jelentőségét. S bennünket elsősorban ez érdekel, az irodalmi reneszánsz és klasszicizmus városa, a „művészetek és műzsák anyja”, amint Joachim du Bellay és Ronsard nevezi. A szerző társadalomtörténeti szempontból is jól érzékelteti azokat a változásokat, amelyek új ízlés, új korszak kialakulásához vezettek. Gazdag művelődéstörténeti adatokat vonultat föl az első párizsi nyomtatott könyv, Gasparin de Bergame latin nyelvű leveleinek megjelenésétől (1470) a Palais-Royal, a Pont-Neuf és a rue de Saint-Jacques környékén

kibontakozó könyvkereskedelem leírásáig. Megszólalnak a régi krónikások és naplósírók, Chastellain, Jean Maupoint, L'Estoile és a Marot és Jodelle által megörökített alakok, a kor tanúi. Az egyetem és a kollégiumok életéről rendkívül részletes és tanulságos képet kapunk, különösen a reformáció időszakából. Az iskolai, utcai, vásári színjátszástól a modern polgári színház kialakulásáig vezet a *Le théâtre dans la ville* c. fejezet. Az udvari és városi kultúrát, a nagyvilági szalonéletet s a klasszicizmus szellemi légkörét, az Astrée, a Cyrus és a Clélie világát bemutató és meglevenítő összefüggő nagy fejezet M. Poëte könyvének egyik legérdekesebb része: *L'esprit, mondaine de la cité classique*. Itt is támaszkodik a kor emlékiróira, Bassompierre, Tellemant des Réaux, Mme de Motteville írásaira, a *Berger extravagant* (1628) és a *Ballet des plaisirs* (1655) regényes részleteire, Mme de Sévigné leveleire, a Mercure és a Gazette tudósításaira. A feldolgozott korabeli dokumentumok segítségével a szerző széleskörű ismeretanyaggal mutatja be a város két nagy történeti és irodalmi korszakát.

HOPF LAJOS

Walter Dietze: *Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet (Versuch einer monographischen Darstellung von Leben und Werk).* Berlin, 1963. Rütten — Loening, 626.

Walter Dietze értekezésének fő célkitűzése — amint ezt előszavában kifejti — a német irodalom barokk korszakáról vallott sok pontatlan és helytelen nézet korigálása. Quirinus Kuhlmann életművének elemzésével akar ehhez a problémakörhöz megfogható közelségbe kerülni. Kuhlmann vizsgálata érdekes és hálás feladat, mert a német irodalomtörténet mindmáig igen keveset tudott róla. Ez az elfelejtett költő a harmincéves háború Németországának különös alakja, aki extravaganciájával már-már az örültség határán jár, eszméiért a máglyahalált is vállalja, de akinek nézetei feltűnő rokonságot mutatnak a kor vezető filozófusainak, Comeniusnak, Leibnitznek, Locke-nak az eszméivel.

Tanulmánya bevezetőjében Dietze felsorolja a tárgyat érintő eddig megjelent tanulmányokat, cikkeket, disszertációkat, és kritikailag ismerteti őket. Kuhlmann életművét három szakaszra osztja. A *költő* c. fejezetben az 1651–1673 közötti évek adatait dolgozza fel, gyermekkorát, tanulmányait és korai munkáit tárgyalja.

A költő pályája kezdetén honfitársa, Martin Opitz nyomdokain halad, célul a

nemzeti nyelv fejlesztését tűzi maga elé. Korai költészetén kimutathatók továbbá szűkebb hazájának, Sziléziának irodalmi hagyományai is.

Az *eretnek* c. fejezet Kuhlmann irodalmi munkássága és egyéb széleskörűen felhasznált forrásanyag alapján az 1674–1682-es évek történetét vizsgálja. Fontos szakasz ez a költő életében, ebben az időben alakul ki egyénisége, szilárdulnak meg eszméi. Itt mutatkozik meg legvilágosabban a tanulmány fő erénye: a marxista szemléletmód. Hollandia és Anglia társadalmi viszonyai, a költőre ható különböző ideológiák a benne lejátszódó változás külső feltételeit mutatják meg, de a szerző ennek a fejlődésnek gazdag egyéni motíváltóságát is nyomon követi. Minden pontján alaposan megokolt, hiteles képet kapunk arról az útról, amely Kuhlmann a lutheri protestantizmustól a chiliasmushoz vezet. Az életrajzi adatokkal párhuzamosan költői fejlődésének újabb állomásait is bemutatja, és bár részletes elemzésbe itt nem bocsátkozik, a gondolati tartalom fejlődésével egyidőben a formai gazdagságra is rámutat.

Az életmű harmadik szakaszát, az 1682–1689-es évek eseményeit *Az eretnek és a költő* címen foglalja össze. Igen sok eredeti, eddig szinte teljesen ismeretlen forrás alapján ismerteti élete utolsó szakaszát, moszkvai tartózkodását, a pert és máglyahalálát. Az eredeti szövegükben is közölt források, jegyzőkönyvek stb. különösen emelik a könyv forrásértékét. Az irodalomtörténet szempontjából ez a mű legfontosabb fejezete. Itt elemzi részletesen Kuhlmann főművét, a másfél évtized költői termését összefoglaló *Kühhpsaltert*. A kötet tartalmazza a költő életművének (legalábbis lírájának) szinte teljes anyagát, s ezzel kedvező lehetőséget nyújt a szerzőnek az eddig elmondottak összegezésére. Bemutatja, hogyan fejlődött Kuhlmann költői hitvallása, követi a mű kialakulásának útját az első kompozíciós elképzeléstől a végső megoldásig, elemzi a költő stilisztikai és verselési sajátosságait. Rámutat tulajdonképpen jelentőségére is, hogy ti. a szimbolikus küldetésudat mögött szociális felismerések rejlenek, hogy a középkori gondolkodásmód álarca alatt forradalmi gondolatok húzódnak meg, amelyek szorosan kapcsolódnak a kor társadalmi valóságához.

Ebben a fejezetben igyekszik az előszóban maga elé tűzött feladatnak is megfelelni. Amikor Kuhlmann munkásságát eszméi, nyelve, stílusa és verselése szempontjából beállítja a kortársi irodalomba, sok hasznos részeredményhez jut. Hiányolhatjuk azonban, hogy ezeket az összefüggéseket

nem rendszerezi, és így nem végzi el a barokk-tézisek előjáróban ígért korrekcióját.

Végül legfőbb vonásaiban megvizsgálja a költő utóéletét, az oroszországi szektákra és szabadkőművességre, valamint a német filozófiára és felvilágosodásra tett hatását.

Figyelemre méltó a források felhasználásában tanúsított filológiai pontosság és kritikai szemlélet, valamint az anyag feldolgozásának módja is, bár a könyvet nem egy helyen túlzottan aprólékosnak és feleslegesen részletezőnek érezzük.

Kuhlmann kevésbé ismert név az irodalomtörténetben, Dietze ezért hézagpótlónak szánja művét, melyet a vallástörténet, tudománytörténet és a művelődéstörténet is sikerrel hasznosíthat.

VÁRÓCZI ZSUZSA

La civiltà veneziana del Settecento. Firenze, 1960. Sansoni, Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, 228.

A gazdagon illusztrált kötet a XVIII. századi velencei művelődés társadalmi és kulturális fejlődésével kapcsolatos tanulmánygyűjtemény. Az egyesírások a Cini-alapítvány korábbi programja keretében előadás formájában hangzottak el. Együttesen igen szerencsésen határozzák meg a könyv arculatát.

A tanulmány első fele ugyanis részben történeti áttekintés (D. Valeri; *Il mito del Settecento veneziano*; és *Cronologia veneziana del Settecento*), részben gazdaságtörténeti elemzés (A. Fanfani; *Il mancato rinnovamento economico*) vagy pedig társadalomtörténeti fejtegetés (M. Berengo: *Il problema politico-sociale de Venezia e della sua terraferma*), a társadalmi és magánéletre, a kor szellemi miliójére lebontott vizsgálatokkal és következtetésekkel (G. Damerini; *La vita privata e la vita sociale*; A Vecchi; *La vita spirituale*). Tulajdonképpen ezek vetik meg az alapját azoknak a tanulmányoknak, amelyek a felvilágosodás-kori művelődés és művészetek problémáival foglalkoznak. Különösen egy ponton meggyőzőek; kimutatják, hogy a régi velencei állam alkonyával párhuzamosan erőteljes polgári fejlődés figyelhető meg, s a társadalmi átalakulás alapján kibontakozó művészetek és írói törekvések nem valamilyenfajta dekadenciának, hanem éppen ellenkezőleg, egy új korszak kezdetének hírnökei.

A nyolc előadásból három tartozik ez utóbbiak közé. Ezek közül egyet a zenének (A. D. Corte, *La musica*), egy másikat pedig általánosabb témának, Venezia és a művészetek kérdésének szenteltek (A. Chastel, *Il Settecento veneziano nelle arti*), ez részletesebben az építészettel és a fes,

tésztével foglalkozik. A társadalomtörténeti és az egyes művészeti ágak alapkérdéseit tárgyaló írások hozzájárulnak a XVIII. századi irodalomtörténeti problematika jobb megértéséhez, a kölcsönös hatások és összefüggések megvilágításához. M. Marazzan *La letteratura e il teatro* c. tömör fejezete láthatólag törekszik az arányok kialakítására, hogy Goldoni és Metastasio mellett az irodalmi fejlődés fővonalába eső más írói törekvéseket is szóhoz juttasson. Nem stagnáló képet adott, hanem a századvég s a XIX. század új jelenségei felé vezet az irodalmi fejlődés szálait. A könyv, amely a *Storia della civiltà veneziana* c. sorozatnak immár 6. kötete, gazdag anyaggal és bibliográfiai apparátussal hasznos ismereteket nyújt a korszak tanulmányozóinak.

HOPP LAJOS

Fritz Böttger: Grabbe. Glanz und Elend eines Dichters. Berlin, 1963. Verlag der Nation, 449.

Korunk marxista szellemű hagyománytisztázó, ill. újrafeltárási igénye tetemes munkát ró az irodalomtörténetre. Érdeklődésének egyik leggazdagabb területe a XIX. század első felének német irodalma, amely az általánosan ismert „nagyok” árnyékában sokszor ismeretlenül és titokzatosan, számtalan eszmei és alakí arnyalatban kavarg. Böttger könyve Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) izgalmasan tragikus életművét ragadja ki ebből a komplexusból.

Bevezetésként részletesen taglalja Grabbe irodalomtörténeti értékelésének változatos történetét. Rámutat arra, hogy ellentmondásos életművét hol egyik, hol másik részmozzanatánál fogva hamisították. A kortársak és a közvetlen utódok többnyire meglátták torzójában a nemes anyagot, értékelték nagyarányú vállalkozását a német nemzeti dráma megújításával kapcsolatban; Heine a shakespeare-i valóság-igény mércéje alá meri állítani; Gutzkow megjegyzése: „A restaurációs korszak esztétikai agóniájában volt ereje Shakespeare-re és Goethére hivatkozni”. Ezek s más hasonló vélemények túlzott voltukban is közelebb jártak az igazsághoz, mint a távolodó utókor akadémikus szemlélete, amely ellentmondásos, zilált mozzanatai ürügyén sommás „snapslump” értékítélettel kiiktatta forradalmian nyugtalanító hagyományát a számontartandó értékek sorából; legfeljebb a Hohenstaufen-drámák irányították rá újra a birodalmasodó korszakok figyelmét, sőt a Harmadik Bi-

rodalom elméleti általánosításban is kiaknáztta Grabbe életművének „faji tisztaságát” és „heroikus illúzióit”, Nietzsche horizontjára vonva lázadását. (Ebbe az irányba Hans Johst 1917-ben írt drámája indította el a Grabbe-hagyomány szemléletét: *Der Einsame*.) Nyers valóságú színpadi világát a naturalizmus idejekorán felfedezte magának, konvenciókon átgázoló szcenikája, amely sok tekintetben előlegezte az epikus színház sorozatképi megoldásait, tetszett az expresszionistáknak, azonkívül individualista-agresszív gondolati hangsúlyaira is rezonáltak. Újabb sokkhatású színpadi helyzeteit egyoldalúan általánosítva, nemritkán az abszurd színház elődjét keresik benne. Tudományos értékelésének első fontos lépése Mehring hozzászólása a kérdéshez: határozottan a német kultúra legjavához csatolja Grabbét, a nagy Napóleon-dráma szerzőjét, és lényegesen rögzít Paul Reimann a korról szóló ismert könyvében: Grabbe az 1848-hoz vezető radikális oppozíció egyik legnagyobb súlyú alakja. Ezek a nyomokon haladva jelöli ki Böttger a Grabbe-kutatás útját: valóságos, történelmi és átfogó, részletes kép kialakítása, amely aktualizálni képes a plebejus szellemű drámaíró realizmusát, káros illúziókat romboló nyereségét, nyugtalan, kemény kutatókedvét.

Könyve részletes és szemléletes pályakép; indíték kíván lenni mélyreható és széleskörűen összegező kutatómunkára. Gondolatébresztő munka. Megfogható elevenességgel vázolja fel korának körképét, amely heves ellentmondásra késztette, valamint az író emberi egyéniségét, amely groteszk plebejus-bohém kettősségével, anarchista lendületével és vergődésével a kornak egyik alkotótípusa. Felvillantja művészete valóban jellemzőnek tetsző mozzanatait: a kor abszurdumának megragadását a theatrum diabolarum, a groteszk eszközeivel, a romantikus ellenforradalmat támadó illúzióromboló tendenciát, a valóság talajához, a tömeghez igyekvő türelmetlen karcsapásait (drámáinak szuggesztív tömegmozgatását), elméleti tudatosságát, mellyel a burschenschaft-patriotizmus, a nemzeti érzés és a demokratizmus jegyében bevette a „Vormärz” Schiller kontra Shakespeare vitáját. Böttger könyvéből részletekkel bizonyíthatóan beigazolódik az, ami Grabbe életművét a hagyomány méltó helyére állítja: hogy Heine, Börne, Büchner stb. egyenrangú társa volt a németországi 48 előkészítésében, illetve, hogy ma is hatékony szellemű alkotóra tekinthetünk benne.

KOMÁROMI SÁNDOR

Victorian Fiction. A Guide to Research. Ed. by Lionel Stevenson. Cambridge (Massachusetts), 1964. Harvard University Press, 440.

Tizenhét múlt századbeli regényíró* műveinek kiadásait, a róluk szóló kritikái irodalmat, bibliográfiákat foglalja össze e kötet 1962-ig (néhány esetben azon túl is), különös tekintettel a legutóbbi 25 év termésére. Mivel a XIX. századbeli angol regényírók iránti irodalomtörténeti érdeklődés éppen ez idő alatt páratlan reneszánszt ért el, a mű igen gazdag anyagot tartalmaz. E közös vállalkozás (13 kutató munkája!) néhány olyan eredményre hívjuk fel a figyelmet, amely a viktoriánus korról foglalkozó magyar kutatókat közelebből érdekelheti.

A nagyok közül szinte különálló helyet foglal el Thackeray. Lionel Stevenson megállapítása szerint az ő hírneve a legegyszerűsebb. Viszont talán ez a látszólagos előny magyarázza, hogy a Thackeray-kritika mintha nélkülözné a Dickenszel és George Eliottal foglalkozó irodalom lendületét, eredetiségét.

A mű három fontos pillére Ada Nisbet Dickensről, W. J. Harvey George Eliotról és George S. Frayen Jr. Thomas Hardyról szóló fejezete. Ezek illusztrálják ugyanis a legmeggyőzőbben Bradford A. Booth fejtegetéseit a bevezető részben. Ő hívja fel a figyelmet a „forradalmi változásra” a viktoriánus regényírók értékelésében, ami lehetővé tette, hogy regényeik művészi értékére irányuljon a figyelem.

A könyv kétségtelenül legjelentősebb részei azok, amelyekből már szinte kiolvasható a kutatás további iránya. Rendkívül biztató, hogy egy nagyarányú szintézis körvonalai kezdenek kibontakozni. Bradford A. Booth rámutat a legújabb értékelések egy érdekes vonására: a forma és technika egyoldalú túlértékelésével szemben már felmerül a történetiség követelménye. Ada Nisbet is azt hangsúlyozza, hogy a legújabb Dickens-kutatók már „a cselekmény és a jellemek tárgyalásához való visszatérést sürgetik”. Remélhető tehát, hogy helyreigazítást nyernek azok a valóságot eltorzító nézetek, amelyek oly módon próbálták „megmenteni” a XIX. század nagyjait, hogy modernségüket bizonyították.

Ada Nisbet Dickensről szóló fejtegetéseinek végén más reménykeltő megjegyzések

* Benjamin Disraeli, Edward Bulwer Lytton, Charles Dickens, William Makepeace Thackeray, Anthony Trollope, a Brontë nővérek, Elizabeth Cleghorn, azaz Mrs Gaskell, Charles Kingsley, Wilkie Collins, Charles Reade, George Eliot, George Meredith, Thomas Hardy, George Moore és George Gissing.

is találhatók. Újabban ismét az érdeklődés előterébe kerül Dickens humora. Véleményünk szerint ez igen pozitív jel. Mind Dickens, mind George Eliot esetében csak a derűs és borús írói arc egysége adhatja meg a két regényíró igazi arcát, úgy ahogy az már első regényeikben, a *Pickwick Papers*-ben, illetve az *Adam Bede*-ben jelentkezett.

Jelentős eredmények várhatók az egykorú folyóiratirodalomban megjelent első kritikák újraértékelésétől. Ismét csak Ada Nisbet írja: „A korai kritikusok néhány felfedezése és véleménye modern szaklapokban úgy jelenik meg újra, mint a legújabb forradalmi felfedezés Dickenst illetően”. Nyilván ezért sürgeti George S. Frayen is a korai kritika felülvizsgálását Hardyra vonatkozóan. E sorok írója pedig George Eliotra vonatkozóan jutott hasonló módszerrel ugyanilyen eredményhez.

A fejlődéstől azt remélhetjük, hogy alaposabban feltárja az angol realizmus lényegét, és a naturalizmusba fordulását George Eliottal kezdődően.

KATONA ANNA

Richard Chase: Walt Whitman. University of Minnesota Press, 1961. 48.

A Columbia egyetem professzorának esszéje elsősorban korábbi kutatásait összegző vitairás. Vita a közömbösökkel, mert ugyan „majdnem mindenki egyetért abban, hogy Walt Whitman Amerika legnagyobb költője”, de még lelkes olvasói sem törekednek arra, hogy a költészet igazi értékeiről számot adjanak maguknak, nem is szólva azok tömegéről, akik csak kényszerdedten, kelletlenül tekintik a legjelentősebbnek. Vita az „új kritikusokkal”, akik ignorálják Whitman művét, és nyíltabb-rejtettebb polémia korábbi nagyraértékelőivel is. Chase elutasítja Santayana álláspontját, aki szerint Whitmant nem lehet az amerikai tendenciák „szószólójának” (spokesman) tartani, jóllehet hazája korabeli és múltbeli viszonyait több szempontból is leírta. Elutasítja Lawrence felfogását is, aki Whitmant elsősorban mint nagy moralistát ünnepli, mint olyant, aki radikálisan szakított a régi, a léleknek a test fölötti felsőbbségét hirdető morállal. Chase is hangsúlyozza, hogy a Whitman típusú költő nem elégszik meg azzal, hogy „gyönyörűen kigondolt verseket” írjon. „Profétának, látnoknak, bárdnak, tanítónak és moralistának” kell lennie. Lawrence-szel ellentétben viszont kiemeli, hogy a whitmani moralitás szociális indítékú is, a társadalmi profécia az a hagyományát

követi, amelyet Coleridge, Ruskin, Arnold és Morris neve jelez. Chase hangsúlyozza Whitman költészetének komikus értékeit is, és éppen e tényre hivatkozva kívánja cáfolni számos kritikus (köztük Santayana és Lawrence) vélekedését, mely szerint az amerikai költőnek nem volt érzéke a kép- telenség (incongruity) és a paradox iránt.

Chase az ember és a költő nagyságát ellentmondásainak vállalásában és egysége- sítésében látja. Optimizmusa, önbizalma, demokratikus hitvallása, haláltudata, az az igyekezete, hogy az egyéniséget a tömeg- ben és a tömeget az egyéniségben meglegje, az egyén univerzálása, a profétikus lendü- let és a komikus érzék, a nehéz gyermekkor és a szerencsétlen szexuális élet költői át- formálása együttesen azt eredményezik, hogy Whitman és költészete az „amerikai civilizáció lényege s ellentmondásainak . . . tükre”. A demokrácia, a faji megkülönböz- tetések eltörlésének harcosa, a zsarnokok gyűlölője kortársként észlelte, hogy a pol- gárháború utáni időszakban „valami hero- ikus és aspiráló” jelleg eltűnt az amerikai életből. Chase talán túlzottan is kiemeli a whitmani halál-költészetet, miként a költő szexuális aberrációit is, de e sajátosságok segítenek megérteni az amerikai költő nagy európai hatását, jobban, mintha csupán optimizmusát és demokratikus fel- fogását, haladásba vetett hitét hangsú- lyoznánk.

FERENCZI LÁSZLÓ

H. A. Brongers: De Jozefsgeschiedenis bij Joden, Christenen en Mohammedanen. (A Jó- zsef-történet a zsidóknál, a keresztények- nél és a mohamedánoknál). Wageningen, 1962. H. Veenman en Zonen N. V., 156.

A József-történet kétségen kívül az ó- szövetség legszebb és legegységesebb novel- lája. Irodalmi erőnei miatt az ószövetség-ből ez a történet gyakorolta talán a legna- nyobb hatást a későbbi világirodalomra. A József-téma ezért az irodalomtörténeti kutatásban is jelentős helyet foglal el (klasszikus összefoglalása H. Priebatsch monográfiája, 1937). Napjainkban Th. Mann regénytetralógiája révén ennek szin- te aktualitása is van.

Az időszámításunk első századaiban keletkezett József-interpretációk általában népi hagyományt rögzítenek, s a *Genesis* anyagát olyan motívumokkal bővítik, amelyek a téma hatalmas — folklorisztikai értelemben vett — affinitását, s egyben népszerűségét bizonyítják. Ezek az inter- pretációk a késő ókori, kora középkori biblia-magyarázatokban maradtak ránk, kezdve Philón és Josephus Flavius munká- in, s a rabbinikus irodalmon és az egyház- atyákon át, egészen az iszlám legendáig. Gyakran lehetetlenség elválasztani a le- genda zsidó vagy mohamedán, zsidó vagy keresztény motívumait: többé-kevésbé egy- séges hagyományanyag a forrás. Ezért joga- sult a szerző vállalkozásában, hogy együtt tárgyalja az apokrif József-hagyományt.

A könyv három részből áll. Az első (9—23) a figyelembe vett forrásokat ismer- teti; a harmadik (142—154) a *Haggada* néhány irodalomtörténeti sajátosságát mu- tatja be, a József-történet példáján. A má- sodik rész (24—141) a könyv java: a *Genesis* 37—43. fejezeteinek sorrendjében össze- gyűjti, s igen részletesen ismerteti a zsidó-keresztény-mohamedán József-hagyó- mányt. Ezt az összeállítást M. Bin Gorion klasszikus művétől (*Die Sagen der Juden: Joseph und seine Brüder*. Frankfurt a. M., 1917) célkitűzése mellett előnyére külön- bözteti meg a feldolgozott források széle- sebb köre is.

A középkori József-történeteknek tulaj- donképpen a legtöbb motívuma a Brongers által feldolgozott forrásokból ered; a rabbi- nikus eredetű vagy rabbinikussá vált ha- gyományanyag jelent meg — többnyire közvetve — a perzsa feldolgozásokban, a XVI. század negyedszáz német József- drámájában, Goethe *West-östliches Divan*-jában, Th. Mann pedig tudatosan építi regényébe az ószövetségi történet későbbi eredetű motívumait. Ezért az orientalis- tákon kívül Brongers könyve hasznos szol- gálatot tehet más irodalomtörténeti terü- letek (germanisztika, romanisztika stb.) kutatóinak is; a József-történetek kutatói- nak kezében pedig kézikönyvvé válhat.

A 155. sk. oldalak a téma irodalmának bő (bár nem teljes) bibliográfiáját tartal- mazzák.

KOMORÓCZY GÉZA

Tartalom

A szocialista országok irodalomtörténeti intézetvezetőinek konferenciája Budapesten (1965. május 12—13.) ...	461
Varjas Béla—Sziklay László: Javaslat egy kelet-európai irodalomtörténeti szintézis előkészítésére	477
Vajda György Mihály: A német irodalom Kelet és Nyugat között (Tipológiai vázlat)	490
Bojtár Endre: A kelet-európai szocialista líra néhány kérdése (1914—1929.)	502

SZEMLE

Tanulmányok a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből (E. Winter—Gáldi L.)	514
Richard Pražák habilitációs vitája a cseh—magyar kulturális kapcsolatokról (Sziklay László)	518
Teodor Pavlović arcképéhez. (Adatok a szerb—magyar kapcsolatok történetéhez a reformkorban) (Fried István)	521

DOKUMENTUMOK

Rolf Hochhuth és Ladislav Mňačko vitája az irodalmi műközlésének korlátozásáról.	529
Néhány megjegyzés (Mesterházi Lajos)	529
Tulajdonképpen ki a szerző? — A kiadó? (L. Mňačko)	538
A felháborodás képessége és szabadsága. (Nyílt válaszlevél L. Mňačkóhoz) (R. Hochhuth)	543
Megértési képesség és szabadság (L. Mňačko)	552

KÖNYVEK

K. Krejčí: Heroikomika v básnictví Slovanů (A heroikomika a szlávok költészetében). (Zuzana Adamová)	564
J. Matl: Südslawische Studien (Hadrovics László)	566
P. Ликова: За някои особености на българската поезия. 1923—1944. (A bolgár költészet néhány sajátossága. 1923—1944) (Bojtár Endre)	567
E. Карафилов: Литературно-критически статии (Sipos István)	568
Slovník českých spisovatelů (A cseh írók szótára). (Bojtár Endre)	570

F. L. Reboreanu: Cu soțul meu (Férjemmel). (<i>Csongrády Béla</i>)	570
Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Библиография. (1945—1960) (<i>Bor Kálmán</i>)	571
Світова велич Шевченка (Sevcsenko nagysága a világban). (<i>Radó György</i>)	572
Э. Сокол: Жизнь и творчество Яна Райниса (<i>Bojtár Endre</i>)	573
В. В. Тимофеева: Язык поэта и время (<i>Botka Ferenc</i>)	574
А. Кулинич: Русская советская поэзия (<i>Benkő Ákos</i>) ..	575
Е. Cieślak: Walki społeczno-polityczne w Gdańsku w drugiej połowie 17 wieku (Társadalmi-politikai harcok Gdańskban a XVII. sz. második felében). (<i>Hopp Lajos</i>)	576
М. Glowinski: Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka. (Tuwim poétikája és a lengyel irodalmi hagyomány). (<i>Bojtár Endre</i>)	577
З. Личняк: Szkice do portretu Jana Dobraczyńskiego (Arcképvázlat J. Dobraczyńskiról). (<i>Pályi András</i>)	578
В. Крефт: Portreti ruskih pisaca (Orosz írók arcképei). (<i>Angyal Endre</i>)	579
М. Živančević: Ivan Mažuranić (<i>Póth István</i>)	580
М. Павлович: Антологија српског песништва (A szerb költészet antológiája, XIII—XX. század). (<i>Osuka Zoltán</i>)	580
Ј. Пogačnik: Čas v besedi. (A kor a szóban). (<i>H. Szép Gabriella</i>)	582
Ј. Levý: Umění překladu (A fordítás művészete). (<i>Bojtár Endre</i>)	582
Р. Flacière: A Literary History of Greece (<i>Falus Róbert</i>)	583
Dictionnaire des Lettres françaises. XVIII ^e siècle (<i>Hopp Lajos</i>)	584
Vocabulario de Cervantes por Carlos Fernández Gómez (<i>Benkő László</i>)	585
Dictionnaire de littérature contemporaine (<i>Benkő Ákos</i>)	586
С. Lizzani: Storia del cinema italiano (<i>Nemeskürty István</i>)	587
Á. Kibédi-Varga: Les constantes du poème. À la recherche d'une poétique dialectique (<i>Gáldi László</i>)	588
Р. Eluárд: Le poète et son ombre (<i>Rába György</i>)	589
Е. Hinckel: Gegenwart und Tradition. Renaissance und Klassik im Weltbild Johannes R. Bechers (<i>Szondi Béla</i>)	591
Rebel Voices (<i>Ország László</i>)	592
М. Poëte: Paris de sa naissance à nos jours (<i>Hopp Lajos</i>)	593
W. Dietze: Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet (<i>Váróczy Zsuzsa</i>)	593
La civiltà veneziana del Settecento (<i>Hopp Lajos</i>)	594
Ф. Böttger: Grabbe. Glanz und Elend eines Dichters (<i>Komáromi Sándor</i>)	595
Victorian Fiction. A Guide to Research (<i>Katona Anna</i>)	596
Р. Chase: Walt Whitman. (<i>Ferenczi László</i>)	596
Н. А. Brongers: De Jozefsgeschiedenis bij Joden, Christenen en Mohammedanen (<i>Komoróczy Géza</i>)	597

Содержание

Совещание руководителей институтов истории литературы социалистических стран, Будапешт, 12—13 мая 1965 г.	461
<i>Бела Варйаш—Ласло Сиклаи</i> : Предложение по подготовке синтеза истории литератур в Восточной Европе ..	477
<i>Михай Дьердь Вайда</i> : Немецкая литература между Востоком и Западом (Типологический очерк)	490
<i>Эндре Бойтар</i> : Некоторые вопросы социалистической поэзии в Восточной Европе (1914—1929)	502

ОБОЗРЕНИЕ

Исследования в области чехословацко-венгерских литературных связей (<i>З. Винтер—Л. Галди</i>)	514
Докторская диссертация Рихарда Пражака о чехословацко-венгерских культурных связях (<i>Ласло Сиклаи</i>)	518
К портрету Теодора Павловича (Дополнения к истории сербско-венгерских связей в эпоху реформ) (<i>Иштван Фрид</i>)	521

ДОКУМЕНТЫ

<i>Дискуссия между Рольфом Гохгутом и Ладиславом Мнячко об ограничении издания литературного произведения</i>	529
Несколько замечаний (<i>Лайош Мештерхази</i>) ...	529
Кто является, на самом деле, автором? (<i>Л. Мнячко</i>)	538
Способность к возмущению и свобода его осуществления (<i>Р. Гохгут</i>)	543
Способность к пониманию и свобода (<i>Л. Мнячко</i>)	552
О книгах	

Sommaire

La conférence des directeurs des instituts d'histoire littéraire des pays socialistes à Budapest (12—13 mai 1965)	461
<i>Béla Varjas—László Sziklay</i> : Proposition pour la préparation d'une synthèse d'histoire littéraire de l'Europe Orientale	477
<i>György Mihály Vajda</i> : La littérature allemande entre l'Orient et l'Occident. (Une esquisse typologique)	490
<i>Endre Bojtár</i> : Quelques questions de la poésie lyrique socialiste de l'Europe Orientale (1914—1929).....	502

REVUE

Études du domaine des relations littéraires tchécoslovaquo-hongroises (<i>E. Winter—L. Gáldi</i>)	514
La discussion d'habilitation de Richard Pražák sur les relations culturelles tchéco—hongroises (<i>László Sziklay</i>)	518
Contribution au portrait de Teodor Pavlovič. (Quelques données à l'histoire des relations serbo—hongroises à l'époque des réformes (<i>István Fried</i>)	521

DOCUMENTS

<i>La discussion de Rolf Hochhuth et de Ladislav Mňačko sur la restriction de la publication de l'oeuvre littéraire</i>	529
Quelques remarques (<i>Lajos Mesterházi</i>)	529
En réalité, qui est l'auteur? — l'éditeur? (<i>L. Mňačko</i>)	538
La faculté et la liberté de l'indignation. (Une lettre ouverte à L. Mňačko) (<i>R. Hochhuth</i>)	543
La faculté et la liberté de comprendre (<i>L. Mňačko</i>) ..	552

LIVRES

Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

KRITIKA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETE, A MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG ÉS A MAGYAR ÍRÓSZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

A Kritika kulturális fejlődésünk tisztázatlan és vitatott kérdéseire keres választ, s a korszerű tudományos világnézet elvi alapján elemzi a magyar és a világirodalom, az irodalomelmélet legjelentősebb és legidősebb problémáit. Ismer-teti a képzőművészetek és a zene világában zajló vitákat, valamint az irodalmi szempontból hasznosítható tudományos eredményeket. A tanulmányokat friss irodalmi és művészeti *kritikai*, *vita-* és *tájékoztató* rovatok egészítik ki.

✱

Felelős szerkesztő:

Diószegi András

Megjelenik havonként

Előfizetési díj

Egy évre 84,— Ft, fél évre 42,— Ft

Példányonkénti eladási ára 8,— Ft



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST